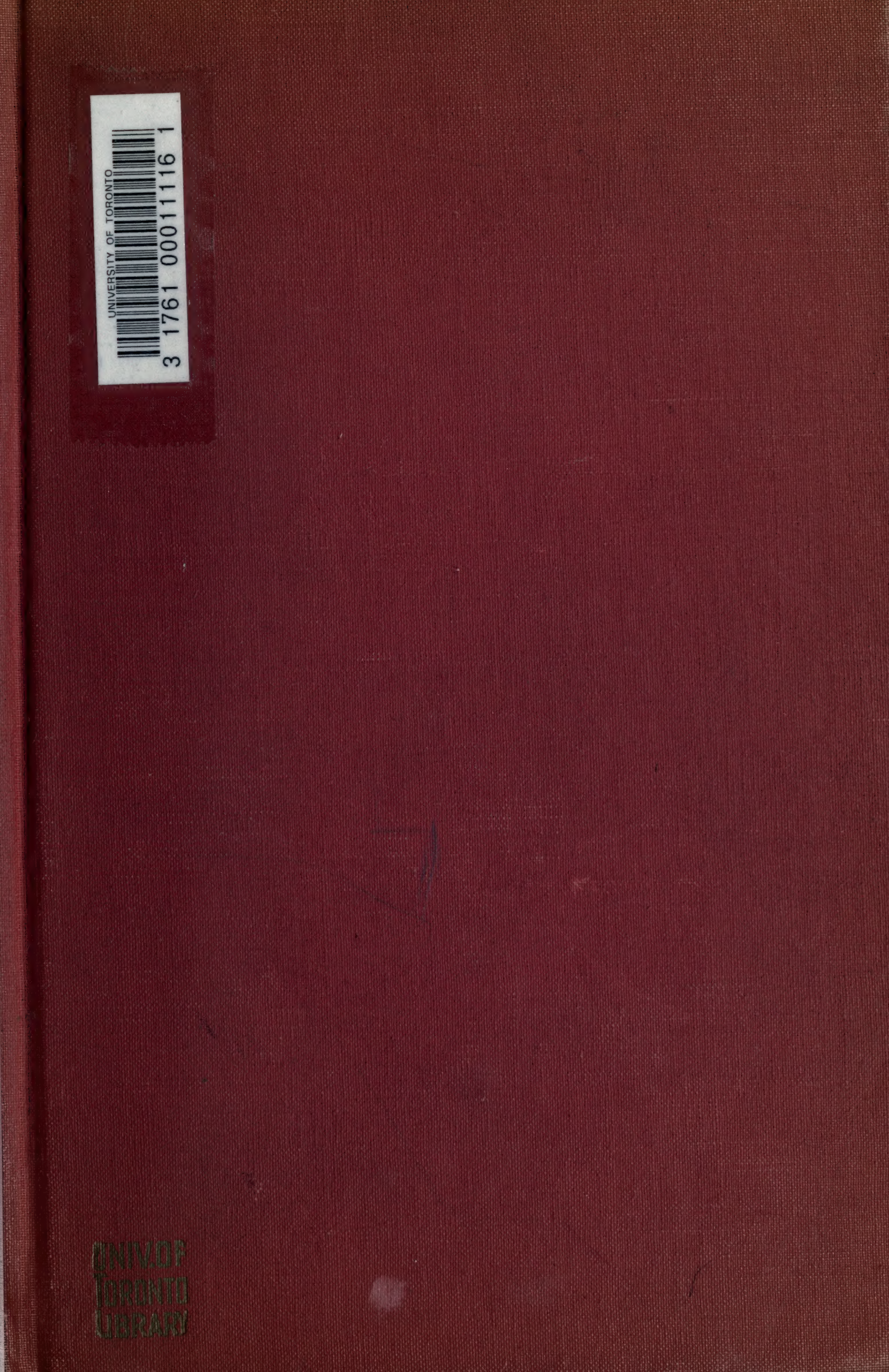
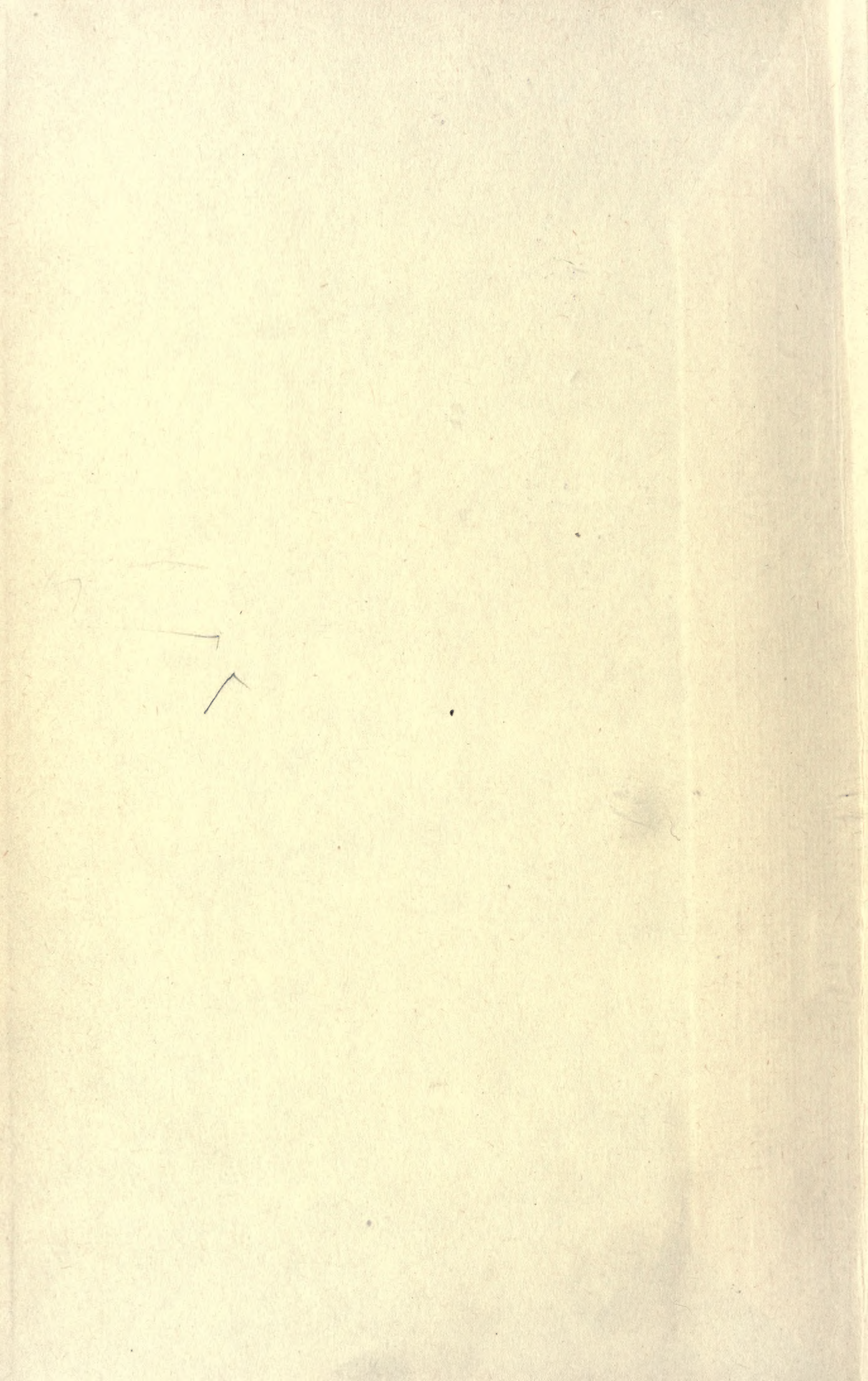
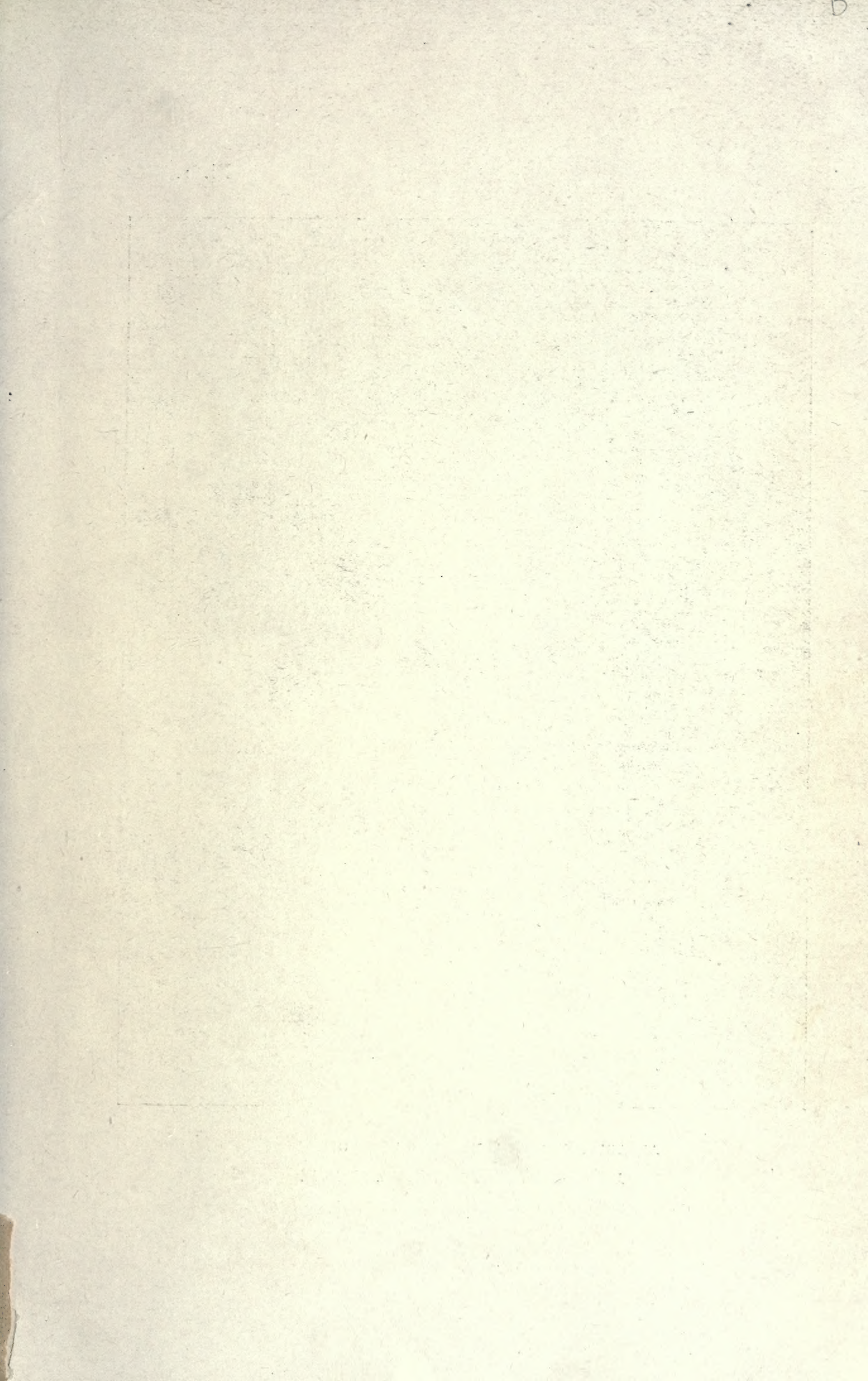
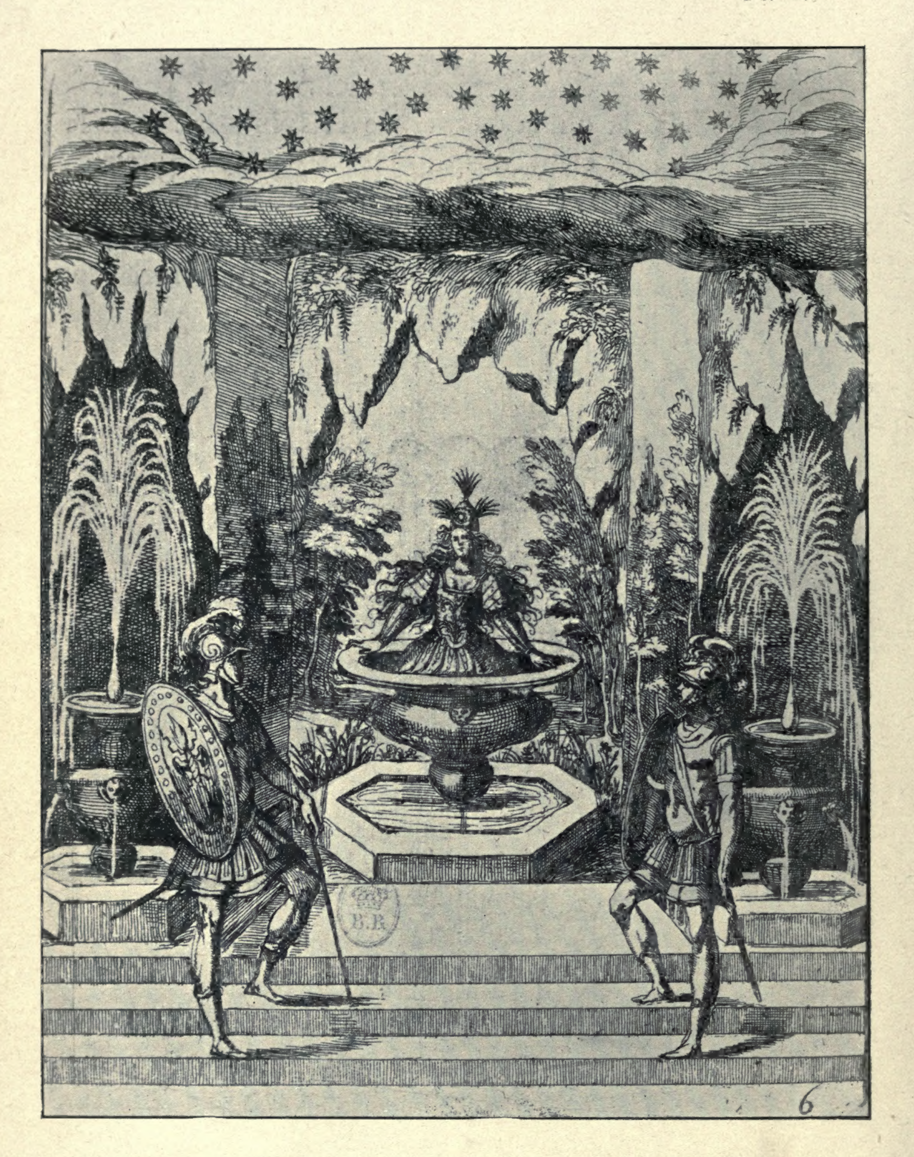

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00011116 1
UNIV.OF
TORONTO
LIBRARY



LE
BALLET DE COUR
EN FRANCE
AVANT BENSERADE ET LULLY





APPARITION DE LA NYMPHE DES FONTAINES

Ballet de la Délivrance de Renaud (1617).

(Estampe tirée du *Discours au vray du ballet dansé par le Roy...*)

LE BALLET DE COUR EN FRANCE

AVANT BENSERADE ET LULLY

SUIVI DU BALLET DE LA DÉLIVRANCE DE RENAUD

Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

HENRY PRUNIÈRES

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, PARIS

1913

A

MONSIEUR ANDRÉ PIRRO

En hommage respectueux.

AVANT-PROPOS

Durant un siècle, du règne de Henri III à la fondation de l'Académie Royale de Musique, le ballet de Cour jouit en France d'une vogue extraordinaire. Comme l'opéra *en Italie, comme le* Mask *en Angleterre, c'est, par essence, un spectacle de princes, mais le peuple ne laisse pas d'y prendre aussi un plaisir extrême. Chaque carnaval, c'est en présence d'une foule compacte où gentilshommes et bourgeois se pressent et se coudoient, que le Roi danse son ballet. Personne ne songe alors à mettre en balance l'intérêt d'une telle représentation avec celle d'une tragédie ou d'une comédie : le ballet a pour acteurs des grands seigneurs, de nobles dames ; il fait intervenir la danse, la pantomime, la musique, la poésie, la mise en scène ; il charme les yeux, les oreilles et l'esprit ; c'est, de l'aveu de tout le monde, le plus magnifique des spectacles.*

On peut être surpris qu'une forme dramatique si curieuse et dont il est tant parlé dans les mémoires et les correspondances du XVIIe siècle, n'ait encore été l'objet d'aucune étude spéciale. Elle intéresse pourtant, à plus d'un titre, l'histoire générale du théâtre. Issue, au XVIe siècle, des essais de poètes humanistes désireux de reconstituer la tragédie antique avec ses chœurs dansés et chantés, elle ne tarda pas à évoluer vers un idéal lyrique.

Elle fut, durant un demi-siècle, le champ d'expérience où la musique dramatique française fit ses premiers pas. Ce fut elle qui, en s'unissant à l'opéra italien, donna naissance à la tragédie en musique de Lully. Il est donc impossible d'étudier l'opéra français sans se faire, au préalable, une juste idée du spectacle complexe auquel il emprunta une partie de ses éléments constitutifs.

On ne s'avisa qu'assez tard d'écrire l'histoire du ballet de Cour. L'abbé de Pure, M. de Saint-Hubert, l'abbé de Marolles, se préoccupèrent plutôt d'édicter des règles que de décrire l'évolution du ballet à travers les âges. Le Père Menestrier eut cette noble ambition, mais, dépourvu d'esprit critique, il ne tarda pas, en cherchant les origines du ballet, à se perdre parmi les Grecs, les Hébreux et les Babyloniens. Il confondit les spectacles les plus différents, passa sans transition des ballets à entrées aux opéras italiens, des chœurs tragiques aux mascarades de la Renaissance. Il brouilla tout de telle sorte qu'on serait bien empêché, après avoir lu son livre, de dire en quoi consistait un ballet de cour.

Bonnet, auteur d'une médiocre histoire de la danse (1723), suivit les mêmes errements. Le ballet de Cour avait à peine disparu depuis soixante ans qu'on en parlait déjà comme d'un spectacle à la fois très primitif et très mystérieux. Au reste, ne traitait-on pas de même sorte les œuvres des précurseurs de Corneille ? Le ballet de Cour fut un peu à l'opéra ce que les pastorales et les tragi-comédies de Hardy furent à notre théâtre classique ; il tomba rapidement dans le même discrédit que ces pièces.

Beauchamps, le premier, comprit l'importance historique du ballet de Cour. Il inséra dans ses Recherches sur les théâtres de France *(1735) un catalogue de tous les*

ballets dont il avait trouvé mention dans les mémoires ou dont il avait rencontré les livrets imprimés. Le duc de la Vallière ajouta quelques noms à cette liste dans son livre Ballets. Opéra et autres ouvrages lyriques, *publié peu d'années plus tard.*

Durant un siècle, le ballet de Cour ne tenta plus aucun historien. En 1866 seulement, Victor Fournel lui consacra une brillante notice qu'il plaça en tête de la publication de quelques livrets dans le Tome second de son recueil: Les contemporains de Molière. *Il faut rendre à l'auteur cette justice qu'il apprécie à sa valeur le talent poétique du charmant Benserade, mais, ayant superficiellement étudié la question, il a confondu tous les genres de ballets : ballets à récits déclamés et à récits chantés, ballets à entrées, ballets à grand spectacle ; il a cru que le ballet de Benserade et Lully représentait la forme classique du genre quand, en réalité, il appartient au dernier stade de son évolution vers l'opéra. En 1868, l'éminent bibliophile Paul Lacroix donna chez Gay, à Genève, une édition à faible tirage d'une multitude de ballets, recueillis par lui dans les bibliothèques publiques et privées. Les six volumes des* Ballets et Mascarades de Cour de Henri III à Louis XIV *eussent grandement facilité les recherches des historiens du théâtre, s'ils avaient pris la peine de les étudier de près, mais la plupart négligèrent cet ouvrage précieux. Abordant la question au point de vue du costume et de la mise en scène, seul M. Bapst, en 1893, consacra au ballet quelques pages de son* Essai sur l'histoire du théâtre *et dressa une liste des principaux documents iconographiques conservés dans les collections publiques ou particulières.*

Restait à écrire un ouvrage d'ensemble où fussent étudiées les origines et l'évolution du Ballet de Cour; où

*en fussent décrits et analysés les divers éléments : Danse, Musique, Poésie, Mise en scène. C'est ce que nous avons tenté sans nous dissimuler la témérité de notre entreprise. Plus on étudie le ballet de Cour et plus on demeure surpris de l'abondance d'un sujet qui semblerait, à première vue, fort limité. Il donne, sur la Société du XVI*e *et du XVII*e *siècle, les renseignements les plus curieux, il apporte une contribution inattendue à l'histoire de la mise en scène, il permet surtout d'apprécier les tendances et les caractères de la musique profane en France durant près d'un siècle. Une telle matière semble inépuisable : Il nous a paru qu'en l'absence de tout travail antérieur sur la question, nous devions nous borner à esquisser à grands traits la physionomie en quelque sorte du ballet de Cour. Nous avons donc cherché à nous représenter ce qu'avait été ce spectacle fastueux, dans quelles conditions il était réalisé scéniquement, devant quel public il se donnait et quels étaient les acteurs qu'il faisait intervenir. Nous avons insisté sur l'intérêt que présente la musique des ballets pour l'histoire des origines du théâtre lyrique, cette question n'ayant jamais été même effleurée avant nous.*

Prenant le ballet à ses origines, nous le quittons au moment où il va se trouver en contact avec l'opéra italien, importé en France par Mazarin. Ayant décrit en un autre ouvrage[1] *cette phase dernière de l'évolution du ballet dramatique, il nous a paru superflu d'y revenir ici. Au reste le ballet de Lully et de Benserade avec ses épisodes et ses intermèdes en style récitatif, avec ses décors et ses machines, est un spectacle nouveau, plus proche de l'opéra*

1. *L'opéra italien en France avant Lulli.* Paris, Champion édit., 1913 (in-8°).

que du ballet de cour classique. Il porte l'empreinte du génie du Florentin et n'est plus, comme au temps de Louis XIII, une œuvre anonyme et collective. L'histoire du ballet de Cour après 1655 a sa place marquée à l'avance dans un travail d'ensemble sur l'œuvre de Lully : on ne saurait l'étudier en faisant abstraction de la puissante personnalité du créateur de l'Opéra français.

Nous nous sommes servis pour le présent ouvrage de tous les matériaux qu'il nous a été possible d'utiliser : mémoires, gazettes, correspondances, pièces d'archives, romans, recueils poétiques, livrets, airs imprimés et manuscrits, tablatures de luth, partitions manuscrites, documents iconographiques etc. Nous avons écarté tous les témoignages qui n'étaient pas rigoureusement contemporains des faits que nous exposions. C'est pourquoi on ne trouvera ici aucune citation tirée des ballets de Benserade : nous nous sommes efforcés d'oublier leur existence. Nous avons agi de même à l'égard des théoriciens ; nous nous sommes servis presqu'exclusivement des ouvrages de Saint-Hubert, de Marolles, de l'abbé de Pure, de Mersenne, qui n'ont pas été troublés, comme le Père Menestrier, par la vue des Opéras de Lully. Nous avons surtout mis à contribution les livrets d'innombrables ballets, grâce auxquels nous avons pu reconstituer approximativement les procédés d'exécution et de mise en scène usités en ces spectacles.

Il nous reste à témoigner notre gratitude à tous ceux qui nous ont assisté de leurs conseils au cours de nos recherches. MM. André Pirro et Michel Brenet nous ont fait profiter à maintes reprises de leur profonde connaissance des hommes et des choses du XVIIe siècle musical ; M. Pierre Marcel, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts et M. Demont, conservateur des dessins au Musée du Louvre

ont facilité grandement nos recherches iconographiques par leur inlassable complaisance ; M. Emile Picot, membre de l'Institut, nous a ouvert les portes de la bibliothèque James de Rothschild, si riche en documents iconographiques sur la question qui nous intéressait ; M. Pierre Champion, l'érudit et délicat biographe de Charles d'Orléans et de Villon nous a donné de précieux conseils bibliographiques sur les fêtes de Cour au XVe siècle.

Mai 1913.

H. P.

LE

BALLET DE COUR
EN FRANCE

Mascarade et cartels ont prins leur nourriture.
L'un des italiens, l'autre des vieux françois
Qui erroient tous armez, par déserts et par bois,
Accompagnez d'un nain cherchant leur aventure.

L'honneur des nobles cœurs, généreuse pointure,
Les faisoit par cartels desfier aux tournois,
(Ou nuds en un duel, ou armez du pavois)
Ceux qui forçoient les lois, le peuple ou la droicture.

L'accord italien quand il ne veut bastir
Un théâtre pompeux, un cousteux repentir
La longue Tragédie en Mascarade change.

Il en est l'inventeur, nous suivons ses leçons
Comme ses vestemens, ses mœurs et ses façons,
Tant l'ardeur des François aime la chose estrange.

RONSARD.

CHAPITRE PREMIER

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU BALLET

I. — Les fêtes de Cour en France et en Bourgogne au xv[e] siècle : Momeries, Entremets, Moresques, Tournois.

II. — Spectacles et divertissements des Cours italiennes : Trionfi, Mascherate, Intermedi.

III. — La Mascarade en France au xvi[e] siècle, ses formes diverses et son évolution.

I

L'origine des travestis et des masques se perd dans la nuit des temps. Durant tout le moyen âge, aux jours joyeux de Noël et du Carnaval, la foule s'adonne avec ardeur à ce divertissement et des bandes bruyantes, aux visages

barbouillés de suie ou dissimulés sous des masques grossiers, courent les rues en se livrant à mille facéties plus ou moins incongrues. Nous n'avons pas à relater ici les étonnantes pratiques de la fête des fous; rappelons seulement qu'au milieu du xve siècle des ecclésiastiques participaient encore à ces saturnales et assistaient à l'office divin « les uns avec des masques d'une figure monstrueuse, les autres en habit de femmes, de gens insensés ou d'histrions[1] ». Les ordonnances royales et municipales qui se succédaient à intervalles réguliers, restaient lettre morte et les théologiens avaient beau protester que le Diable était l'inventeur des Momeries, que masquer était une abominable idolâtrie, « une hérésie condamnée par les Pères, par les Conciles et Saints Décrets[2] », le peuple n'en continuait pas moins à s'accoutrer de déguisements bizarres et à folâtrer par les rues.

La noblesse pratiquait avec autant d'entrain ce passe-temps prohibé par les autorités ecclésiastiques. Nous sommes malheureusement assez mal renseignés sur le détail des fêtes de la Cour française vers la fin du moyen âge. Les guerres civiles et étrangères, qui ravagent le pays, absorbent toute l'attention des chroniqueurs, et nous ne connaîtrions peut-être aucune relation circonstanciée de *Momerie* sans le terrible accident qui enleva au pauvre Charles VI le peu de raison qui lui demeurait.

1. Du Tilliot. *Mémoire pour servir à l'histoire de la fête des foux.* A Lausanne et à Genève MDCCLI, p. 12.

2. *Traitté contre les Masques par M. Jean Savaron, sieur de Villars.....* A Paris chez Pierre Chevalier... 1608 (B. Nat. L i 19/14).. Cet ouvrage fort curieux énumère un grand nombre d'ordonnances et de décrets rendus contre les Masques. « La preuve, dit Savaron, que le Diable est autheur des Masques et mommeries se tire de la propriété et origine de ces mots de Mommon et de Masque ; *Mommo* en grec, *Masca* en toscan et lombard et en latin *Larva* signifient un démon et un masque. »

Le 29 janvier 1393[1], fut célébré, en l'hôtel Saint-Paul, le mariage d'une damoiselle de la Reine et du chevalier de Vermandois : « tout le jour qu'ils épousèrent on dansa et mena-t-on grand joie [2]. » Pendant que les ménétriers, montés sur une estrade, sonnaient de maints doux instruments de musique et que gentilshommes et dames dansaient à corps perdu[3], le sire Hugonin de Guisay, écuyer, qui cherchait à distraire le roi de ses sombres pensées, s'avisa d'un bel ébattement pour plaire à Charles VI et aux dames. Il fit préparer des chemisettes enduites de poix sur lesquelles on sema à profusion du lin *delié*. Lorsque le roi et cinq autres seigneurs eurent revêtu ces déguisements, « ils se montroient être hommes sauvages[4], car ils étoient tous chargés de poil, du chef jusques à la plante du pied [5] ». Ainsi accoutrés et le visage caché sous un masque[6], ils firent irruption dans la grande salle et se mirent à courir, se tenant par la main et poussant des hurlements affreux. Les ménétriers se turent, le bal cessa et l'on se rangea pour voir les hommes sauvages danser une furieuse moresque[7]. Le Roi ne tarda pas à se détacher de ses compagnons et s'en vint vers les

1. Nouveau style.

2. Froissart. *Edit. Buchon*, III, 176-178.

3. Omnes cum mimis et instrumentis musicis usque ad noctis medium tripudiendo choreas continuaverunt « *Religieux de Saint-Denis*, t. II, ch. XVI, p. 65 : « *De illis qui exercendo illicita combusti fuerunt* ».

4. Ce genre de travesti devait être fort à la mode, car des comptes de la Cour d'Angleterre, cités par M. Reyher, mentionnent des « capita de wodervose » en 1348 et 1349. *Les Masques anglais*, p. 2.

5. Froissart. *Edit. Buchon*, III, 177.

6. « ..... cum larvis facies abscondissent..... » *Religieux de Saint-Denis*.

7. « Sic criniti et incogniti aulam regiam sunt ingressi cum tam deformi habitu, et gestus deformiores, huc illucque discurrendo ceperunt exercere, et tandem more lupino horrissonis vocibus ululantes. Nec absoni a voce deinde motus fuerunt ; sed tripudiando choreas sarracenicas inceperunt »... *Religieux de Saint-Denis*, II, 65.

dames pour deviser joyeusement avec elles et jouir de leur surprise et de leur curiosité, car aucune ne le reconnaissait. A ce moment le duc d'Orléans fit son entrée dans la salle du bal, accompagné de nombreux porte-torches ; voulant distinguer les visages des danseurs, il s'empara d'un flambeau et l'approcha du groupe des momeurs[1]. Le feu se communiqua à leurs vêtements et en un instant les malheureux furent en flammes, « en la salle de Saint-Pol à Paris, sur le point de l'heure de minuit, avoit telle pestillence et horribleté que c'étoit hideur et pitié de l'ouïr et du voir. Des quatre qui là ardoient, il y en eut là deux morts éteints sur la place. Les autres deux... moururent dedans deux jours à grand' peine et martire. Ainsi se dérompit cette fête et assemblée de noces en tristesse et en ennui[2]. »

Comme on voit par cette relation, la momerie, au moyen âge, consiste en une entrée de personnages déguisés et affublés de faux visages[3]. Ils crient, gambadent dansent sans se mêler aux spectateurs[4]. D'autres fois, la momerie a pour objet un jeu de hasard ; dans ce cas, ceux qui en font partie sont tenus d'observer le silence et de ne se faire comprendre que par signes[5]. Ils portent solen-

1. Certains chroniqueurs l'accusèrent d'avoir provoqué volontairement la catastrophe dans l'espoir de tuer le Roi. V. Monstrelet *S. H. F.* I, 233 et suiv.

2. Froissart. *éd. Buchon*, III, 178.

3. « A Pietre le painctre pour XIII faus visaiges et XIIII barbes... ». La Borde. *Ducs de Bourgogne* (année 1436 n° 1182). On disait aussi *fol-visaige* :

Un fol visage avoit cascuns
Que ne les coneust aucuns.

J. de Condé. *Poésies, édit. Scheler*, II, 19.

4. C'est en cela que divers historiens des Masques anglais voient la différence qui sépare la *momerie* de la *Mascarade*. V. Sörgel. *Die englischen Maskenspiele*. Halle, 1882. — Evans. *English Masques*. Londres, 1897.

5. C'est à une momerie de cette espèce que fait allusion la chronique, sou-

nellement un jeu de cartes ou de dés et le présentent successivement aux différentes personnes de l'assistance. Lorsque la fête se donne dans un palais, il est d'usage d'employer des dés pipés [1] pour faire gagner les personnes de distinction qu'on invite à jouer.

Dans le peuple, les jeux portés en momon sont souvent aussi truqués, mais pour une raison exactement opposée, d'où les interdictions réitérées de recevoir « gens qui momment [2]. » Au moyen âge, le mot est employé dans les acceptions les plus diverses ; il désigne tout cortège de personnages déguisés, et même tout divertissement [3]. Ce n'est qu'au XVIe siècle, après l'importation en France des masqueries et mascarades, que le sens en devient plus défini [4]. A partir de cette époque, la momerie consiste en un jeu de hasard présenté par des personnes masquées et conservant le plus absolu silence [5].

Au XVe siècle, si le silence est déjà de rigueur dans ce

vent citée, de Jehan Stavelot (1405). « Une vesprée, les barons, prinches, contes et ducs s'avisont qu'ils yroient momeir et joueir aux dees al hosteit de Monsangneur, de Lige » *Edit. Borguet*, p. 95, cité par Godefroy (*Dict. de l'Anc. langue franç.*).

1. Reyher. *Masques Anglais*, p. 4.

2. « Et ne doit-on recevoir gens qui momment » *Constitut. de la Maison de Troye* (1263) XLVI, Archives de l'Aube. Godefroy cite aussi un arrêt de 1395 portant « Défense de mommer la nuit à tout faulx visage ».

3. « Luy mort, je feray mommerye » déclare un personnage du *Jugement de Salomon. Mistere du Vieil Testament*, IV, 333.

4. « Vous vous trompez : c'estoit une femme desguisée en homme qui estoit venue pour voir ma fille et luy porter un mommon » (1583). *Anc. th. fr.*, VII, p. 225 (*Les Contens*).

5. Le silence gardé par les momeurs devint vite proverbial :

Dea ! J'ay cuidé perdre la vie
Pour vostre brave habillement.
Sans dire ni quoy, ni comment
Non plus qu'en une momerie.

(*Les desguisez, Anc. th. fr.*, VII, 390.)

cas particulier, il n'en va pas de même dès qu'il ne s'agit que de rire et de danser. Les momeurs ne se font pas faute alors de crier et de chanter, voire de se présenter à l'assistance par une petite harangue versifiée que débite l'un d'entre eux en s'adressant aux dames[1]. C'est sans doute dans ces conditions que fut récitée une charmante ballade de Charles d'Orléans visiblement destinée à introduire quelque troupe de joyeux compagnons.

En acquittant nostre temps vers Jeunesse,
Le nouvel an et la saison jolie,
Plains de plaisir et de toute liesse,
Qui chascun d'eulx chierement nous en prie,
Venuz sommes en ceste mommerie,
Belles, bonnes, plaisans et gracieuses,
Pretz de dancer et faire chiere lye,
Pour resveiller voz pensées joieuses[2].

La momerie — comme plus tard la mascarade — se trouve d'ailleurs associée à un grand nombre de divertissements. Elle joue un rôle fort important dans les entremets donnés en spectacle aux convives des princes

1. D'ailleurs même dans le cas de momeries servant de prétextes à jeux de hasard, on trouve des exceptions à la loi du silence et cela encore au XVII[e] siècle, alors que les Dictionnaires en arrivaient à définir *Mommon* : « anneau, bague, ou somme d'argent dans une tasse ou un bassin que portent de nuit des personnes masquées chés un ami, l'invitans à jouer sans parler » (Monet, *Inventaire de deux langues françoise et latine*, 1635). Voir notamment « les vers récités en un Momon présenté à la Reyne le dimanche 21 de février, à dix heures du soir en présence du Roy » (1616) publ. par Lacroix. *Ballets et Mascarades*, t. II, p. 91.

2. *Poésies*. Édit. Charles d'Héricault, I, 148. M. Pierre Champion a eu l'extrême obligeance de m'envoyer quelques renseignements sur la date probable de cette ballade : « Cette pièce se rencontre dans les manuscrits qui ne comprennent que les pièces de notre poète, antérieures à 1440. Et je pense même que cette pièce, avec quelques autres, doit trouver sa place dans les morceaux antérieurs à la captivité (1415) que Charles composa aux environs de la vingtième année. »

et des grands seigneurs. Les chroniqueurs du XIVe et du XVe siècle s'étendent longuement sur l'ordonnance de ces banquets et nous en ont laissé plusieurs descriptions fort complètes. La mise en scène est, à peu de chose près, toujours la même : on construit une grande estrade qui occupe tout le fond de la salle, laissant libres environ les deux tiers de la pièce pour les évolutions des figurants. Sur cet échafaud, on dresse de longues tables, chargées de mets et de décorations, devant lesquelles les convives prennent place[1]. De vastes dais en drap d'or et de soie abritent les personnages d'importance. Sur un signe du maître de maison, les trompettes sonnent d'éclatantes fanfares et la momerie fait son entrée, soit en cortège, précédée de porteurs de torches et de musiciens, soit montée sur un char qui vient s'arrêter vis-à-vis des tables[2]. La machine qui porte les momeurs est le plus souvent artificieusement construite en forme de nef, de château ou de monstre. Les figurants, masqués et vêtus de toiles

1. Voir dans le *livre des fais et bonnes mœurs sage du roy Charles*, la description que donne Christine de Pisan du festin offert par Charles V à « l'empereur des Romains » (*édit. Buchon*, ch. XL (p. 300).

2. Dans le *Mistère du Vieil Testament* (édit. Picot, t. IV, p. 143), on trouve une curieuse description de momerie au cours d'un repas.

HÉLIAB

Trompettes, sonnez haultement
Pour resjouir la seigneurie.

Icy sonnent les trompettes. On met les tables.

DAVID

Faites venir la momerie
Qui est dedans le char enclose.....
. . . .

HÉLIAB

Sus tost, tabourin, sans séjour
Entendez à votre morisque ;
Vous en savez bien la pratique.

Icy dancent la morisque.

peintes[1], descendent du char et dansent une moresque au son des voix et des instruments.

Au xve siècle, la moresque est par excellence la danse théâtrale, c'est aussi celle des momeurs et des masques, car, pour l'exécuter, il faut être déguisé et porter faux visage. Aussi ceux qui veulent s'y livrer à l'improviste se barbouillent-ils la figure de suie ou de farine et retournent-ils leurs vêtements[2]. Dans les fêtes de cour ou les représentations de Mystères, la moresque est dansée par des personnages magnifiquement costumés[3]. Aussi constitue-t-elle un spectacle infiniment attrayant pour les hommes du xve siècle.

> Qui est cellui qui d'amer se tendroit
> Quant Beaulté fait de Morisque l'entrée[4]

s'écrie Charles d'Orléans et un autre poète à l'âme dolente supplie.

> Par une entrée telle quelle de morisque
> De personnages sus habis compétens.
> Allégez moy...[5]

Le pas de la moresque paraît avoir été, au moyen âge, fort libre et capricieux. Il consistait essentiellement en une marche sautillante, entrecoupée de battements des

1. « A Pietre le Paintre pour avoir paint et chargié d'or clinquant XIIII robes et chapperons ». La Borde, *Ducs de Bourgogne*, n° 1182.

2. On trouve quelques détails curieux à ce sujet dans une pièce d'archives de l'année 1479. « Se midrent à dancer par manière de morisque... et se habillèrent les uns de chanvre, les autres retournèrent leurs robes à l'envers et les autres se habillèrent diversement, ainsi que à chascun venoit à son appétit. » *Arch. Nat.*, J. J. 205, p. 331.

3. On trouve dans les comptes princiers de fréquentes mentions *d'accoustremens de Morisque*. V. Jacquot. *La Musique en Lorraine*, p. 46.

4. *Œuvres*, II, 216.

5. *Le grant garde derrière, édit. Bijvanck.* Paris. Champion 1891.

talons, qui permettait de gracieuses évolutions à travers la salle[1]. Bien que dansée généralement par plusieurs personnages, la moresque n'est pas, comme le *brando* italien, une danse figurée régulièrement ordonnée. Chacun y suit sa fantaisie sans se préoccuper de tracer des évolutions déterminées à l'avance[2].

Nous aurons l'occasion, en parlant des entremets de la Cour de Bourgogne, au milieu du xv[e] siècle, de citer de nombreux exemples de moresques présentées avec une mise en scène qui annonce déjà celle des premiers ballets italiens dansés à la Cour de Catherine de Médicis. Un des exemples les plus caractéristiques qu'on puisse citer remonte au règne de Charles VII. Des ambassadeurs hongrois étant venus rendre visite au roi de France, l'an 1457, ils furent magnifiquement traités à Tours, par le comte de Foix, le jeudi d'avant Noël en l'abbaye de Saint-Julien. Après le banquet il y eut des entremets de « moresques, momeries et un autre mystère d'enfans sauvages saillans d'une roche fort bien feinte et représentée avec des chantres, trompettes et clairons. »[3] — Nous verrons de même, un siècle plus tard, des nymphes ou des satyres sortir d'un rocher pour danser un ballet.

Dans les entremets, les momeries prenaient souvent la forme de pantomimes dramatiques. Il en était presque toujours ainsi au xiv[e] siècle et les Mystères mimés constituaient le principal attrait du spectacle. Aussi, lorsqu'en 1377 le sage roi Charles V reçut l'empereur des Romains,

1. Thoinot Arbeau. *Orchesographie, édit. Laure Fonta*, p. 95.

2. « Je te veuil monstrer la dance du second parcquet où tu verras diverse morisque ; car chacun y dance différemment » dit l'*Entendement* dans la *Dance aux Aveugles*, édit. de 1748, p. 26.

3. Jean Chartier. *Histoire de Charles VII*, édit. de 1661, in-f° p. 296. — Le chroniqueur ajoute que « ce disner cousta bien dix-huict cens escus ».

il lui donna le plaisir d'un magnifique entremets. On vit d'abord entrer dans la salle un grand char représentant la ville de Jérusalem « et estoit la cité grande et belle de bois painte à panoncaulx et armes des Sarrasins moult bien faicte. » Ensuite on admira la nef qui portait les soldats de Godefroy de Bouillon. Les deux chars s'étant arrêtés vis-à-vis de la table du festin, les croisés se lancèrent à l'assaut de Jérusalem défendue par les Sarrasins, et, après un long combat, réglé par bel artifice, s'emparèrent de la ville et ce fut « bonne chose à veoir.[1] »

A la Cour fastueuse des ducs de Bourgogne les entremets prennent des proportions colossales. Momeries, moralités, mystères, pantomimes, danses et chants y mettent en œuvre leurs séductions variées. Entre toutes les fêtes de ce genre, celle que donnèrent à Lille, le 22 janvier 1454, les ducs de Bourgogne et de Clèves, avec l'espoir de provoquer une nouvelle croisade contre les Infidèles, est demeurée justement célèbre[2]. On y trouve associées toutes les magnificences auxquelles se pouvaient récréer les esprits, naïfs et raffinés à la fois, des seigneurs bourguignons, français et flamands.

La mise en scène est luxueuse et compliquée. Dans la vaste salle, tendue de tapisseries, sont dressées trois tables d'inégale grandeur. La première porte à son extrémité une « église croisié, verrée, et faicte de moult gente

1. Christine de Pisan. *Le livre des faitz du sage roy Charles*, éd. Buchon, ch. XL.

2. Nous avons plusieurs relations détaillées des entremets du repas du Faisan. Elles ne diffèrent entre elles que par de menus détails. Nous suivons la relation de Mathieu d'Escouchy qui est la plus complète. On trouvera dans l'édition de la Société de l'histoire de France les diverses variantes qu'on peut relever entre ce récit et ceux d'Olivier de la Marche et du Manuscrit Baluze (t. II, 130 et suiv.). V. aussi les comptes relatifs à cette fête publiés par La Borde. *Ducs de Bourgogne* (*Preuves*) t. I, p. 413 et suiv.

fachon, » en laquelle se tiennent trois petits chantres et un joueur d'orgue. La seconde table supporte un gigantesque pâté qui renferme vingt-huit « personnages vifz, juans de divers instrumens chascun quand leur tour venoit.[1] »

En dehors de ces deux énormes constructions, les trois tables sont couvertes de décorations hétéroclites. On y voit un château sur la tour duquel se tient Mélusine « en fourme de serpente », une « karacque ancrée » avec tout son équipage, un moulin à vent, « ung dersert ainsi que terre inhabittée, ouquel avoit ung tigre... lequel se combatoit contre ung serpent »; « ung fol monté sur ung hours »; « un lac advironné de pluseurs villes et chasteaux, ouquel avoit une navirre à voile levé » enfin. une « manière de la forest d'Inde », peuplée d'animaux automates[2].

Durant tout le festin, c'est un dialogue continuel entre les musiciens de l'église et ceux du pâté. Les premiers chantent des motets dont les paroles répondent autant que possible à la situation dramatique. Les convives n'ont pas seulement à admirer les pièces montées, dressées sur les tables[3], ils ont aussi l'esprit sollicité

1. Mathieu d'Escouchy, II, 134. Aux noces du duc de Bourgogne à Bruges, en 1468, il y eut pour entremets une grande tour, aux fenêtres de laquelle parurent successivement deux sangliers sonnant de la trompette, deux chèvres « jouans comme menestreltz », deux loups jouant de la flûte, enfin des ânes qui chantèrent une chanson plaisante après quoi sortirent de la tour, six hommes « en guise de singes » qui dansèrent et firent merveille. (Voy. Olivier de la Marche *S. H. F.* t. IV, 124-125).

2. Du moins c'est ce que semble indiquer le texte de D'Escouchy : « pluseurs bestes de estrange fachon, qui d'eux meismes se mouvoient. » (II, 136).

3. On relève dans les comptes des ducs de Bourgogne pour l'année 1436, à l'occasion d'un banquet offert au roi de Sicile, au duc de Bourbon et au comte de Richemont des descriptions de pièces de ce genre : « 6 grans plas, qui furent assiz sur les II grans tables et en chascun avoit ung arbre fait en

par de continuelles entrées de momeries. Successivement ils voient défiler devant eux un cheval marchant à reculons, sur le dos duquel se tiennent deux trompettes qui ont « chappeaux en leurs testes et faulx visages » et sont suivis de « quinze ou seize chevalliers vestus de robes de la livrée » ; un cerf, aux cornes duquel se tient une petite fille qui chante d'esquise façon ; un monstre effroyable[1] et bien d'autres spectacles étranges et merveilleux. Au moment où les convives s'y attendent le moins, un dragon tout ardent descend en volant du plus haut de la salle et disparaît sans que nul sache ce qu'il est devenu. Les chantres du pâté commentent ces divers épisodes, ils saluent l'arrivée de la petite fille au cerf, de la chanson *Je ne vis oncque la pareille* et participent ainsi à l'action. Ce n'est pas tout : au cours de ce festin, on représente un mystère mimé sur un échafaud dressé au-dessus de la porte de la salle. Un rideau cache cette scène. Le sujet choisi est l'histoire de la conquête de la Toison d'Or par Jason. En une série de tableaux mimés, on voit Jason dompter les taureaux, combattre le dragon, exterminer les guerriers nés de la terre. Après chaque pantomime, la courtine est tirée et l'on affiche un rolet versifié relatant ce qui vient d'être représenté [2]. Mais le principal intérêt de cette fête consiste en la momerie qui la termine.

manière d'une aubespine chargée de fleurs d'or et d'argent et de verdepeaux tout enrichy d'or cliquant et sur chascun arbre 5 bannères d'or clinquant d'argent et de couleurs. La Borde, *op. cit.*, n° 1174.

1. Aux fêtes de Bruges, en 1468, on vit entrer dans la salle du festin un imposant dromadaire, monté par un homme qui lâcha dans la salle une multitude de petits oiseaux. Oliv. de La Marche. *S. H. F.* IV, p. 110.

2. On représente dans les mêmes conditions l'histoire d'Hercule aux noces du duc de Bourgogne à Bruges, en 1468. V. *Mémoires* d'Olivier de la Marche *S. H. F.*, t. III, 143, et IV, 119.

L'entrée de cette momerie est préparée par la scène célèbre où la sainte Église, conduite par un géant Sarrasin, vient supplier les seigneurs bourguignons de prendre sa défense. A peine a-t-elle terminé sa longue harangue que les serviteurs enlèvent les tables. Lorsque la grande salle est libre de tout ce qui l'embarrassait, la momerie apparaît à la porte principale. En tête marchent des porteurs de torches, puis viennent des joueurs « de divers instrumens, comme tabourins, leus, harpes » Ils précèdent une dame magnifiquement vêtue de satin blanc « en fachon de religieuse », qui porte sur son épaule senestre un rolet où est écrit en lettres d'or : *Grâce-Dieu*. A sa suite s'avancent douze chevaliers tenant chacun une dame par la main. Ils ont une torche au poing, leur visage est caché par un masque doré [1] et de grands chapeaux de velours noir brodé coiffent leurs têtes. Les dames ont le visage couvert d'un voile qui laisse transparaître leurs traits. Elle figurent les douze vertus et, pour que nul ne l'ignore, le nom de chacune est écrit sur son épaule. Après avoir défilé devant le duc de Bourgogne, le cortège s'arrête, Grâce-Dieu tend au prince une longue supplique que celui-ci fait lire à haute voix par le Seigneur de Créquy, puis elle présente une à une les Vertus au duc en lisant le rolet que chacune lui donne à son tour [2]. Après quoi Grâce-Dieu prend congé et s'en retourne, laissant dans la salle les dames qu'elle a amenées. Celles-ci, après qu'on leur eut enlevé « les brevetz que elles portoient sur leurs ezpaulles [3] » commencèrent aussitôt « à

1. « Et s'y avoient faulx visages d'or ».

2. Mathieu d'Escouchy nous a conservé le texte assez naïf de ces divers rolets versifiés.

3. Mathieu d'Escouchy, t. II, 235.

dancer en guise de mommeries et à faire bonne chière pour la feste plus joyeusement parfurnir. »

Cette manière ingénieuse d'introduire les danseurs annonce tout à fait les mascarades à l'italienne du siècle suivant. Le procédé usuel demeure toutefois le grand char ou la machine qui amène les momeurs dans la salle du festin ou du bal. Ainsi aux fêtes du mariage du duc de Bourgogne à Bruges, en 1468, on vit entrer « une très grande balaine gardée de deux jayans, laquelle avoit dedens son ventre deux seraines et XII ou XIII hommes habilliez estrangement, lesquelz hommes et seraines vuidèrent hors de ladicte balaine pour danser, chanter et esbattre ; et desdiz hommes avoit qui combattoient et les aultres dansoient. »[1]

Nous trouvons ainsi, dès le milieu du xve siècle, dans une Cour de civilisation franco-flamande, des entremets dont la forme rappelle singulièrement les fêtes qui se donnent à la même époque de l'autre côté des Alpes. La mise en scène est presque identique, on y voit ces combats fictifs en cadence et ces danses en masques qui font les délices des courtisans ferrarais, florentins ou mantouans.

Les Italiens ont toujours été de grands maîtres dans l'art des spectacles et des fêtes; il n'est pas interdit de croire à quelque influence exercée par eux, dès cette époque, sur les réjouissances de la Cour de Bourgogne. Cette influence semble plus manifeste encore sur un entremets dont Christine de Pisan nous a laissé une charmante description, dans le *Dit de la Rose*[2]. Ce n'est certainement pas une simple fiction poétique, la précision des détails, la

1. Olivier de la Marche. *S. H. F.* IV, 143.
2. *Edition Roy.* T. II, p. 32.

sûreté du récit nous prouvent qu'en écrivant cette page délicate, Christine de Pisan avait présent à l'esprit le souvenir d'une fête à laquelle elle avait assisté. Au reste, elle prend soin elle-même de nous avertir que la scène s'est passée dans l'hôtel « du très noble duc d'Orliens[1] ». Cependant que les convives tenaient de gentils propos de courtoisie et d'honneur, ils virent descendre du haut de la salle, dans une machine[2] ornée de lumières à profusion,

Une dame de grant noblesse
Qui s'appella dame et deesse
De Loyauté...

Elle était escortée de « nymphes et de puceletes »

Qui chantoient par grant revel
Hault et cler un motet nouvel
Si doulcement, pour voir vous dis,
Que bien sembloit que Paradis
Fut leur reduit et qu'elz venissent
De cellui dont fors tous biens n'issent.

Au son mélodieux de ce chœur, la déesse s'avança vers la table, posa dans les coupes une brassée de roses odorantes, distribua aux convives des ballades que leur

1. Il semble que nous ayons là une description de la fête au cours de laquelle Louis d'Orléans prit l'ordre de la rose, le 14 février 1401, jour de la saint Valentin. V. Pierre Champion, *Vie de Charles d'Orléans*, Paris, Champion 1911, p. 26.

2. Ce détail paraît ressortir de ces vers :

« Car alors seurvint tout a point,
Non obstant les portes barrées
Et les fenestres bien sarrées,
Une dame.....
La descendi a grant lumiere
Si que toute en resplent la sale...

envoyait la déesse d'amour, puis elle annonça qu'elle allait rendre compte de sa mission à Cupidon.

Quand ce fut dit, lors s'envola
Celle deesse qui vint la.
Mais les nymphes qui furent liez
De leurs doulces voix deliez
Commencierent telle mellodie,
Ne cuidez que mençonge die,
Que il sembloit a leur doulz chant
Qu'angelz feussent ou droit enchant.

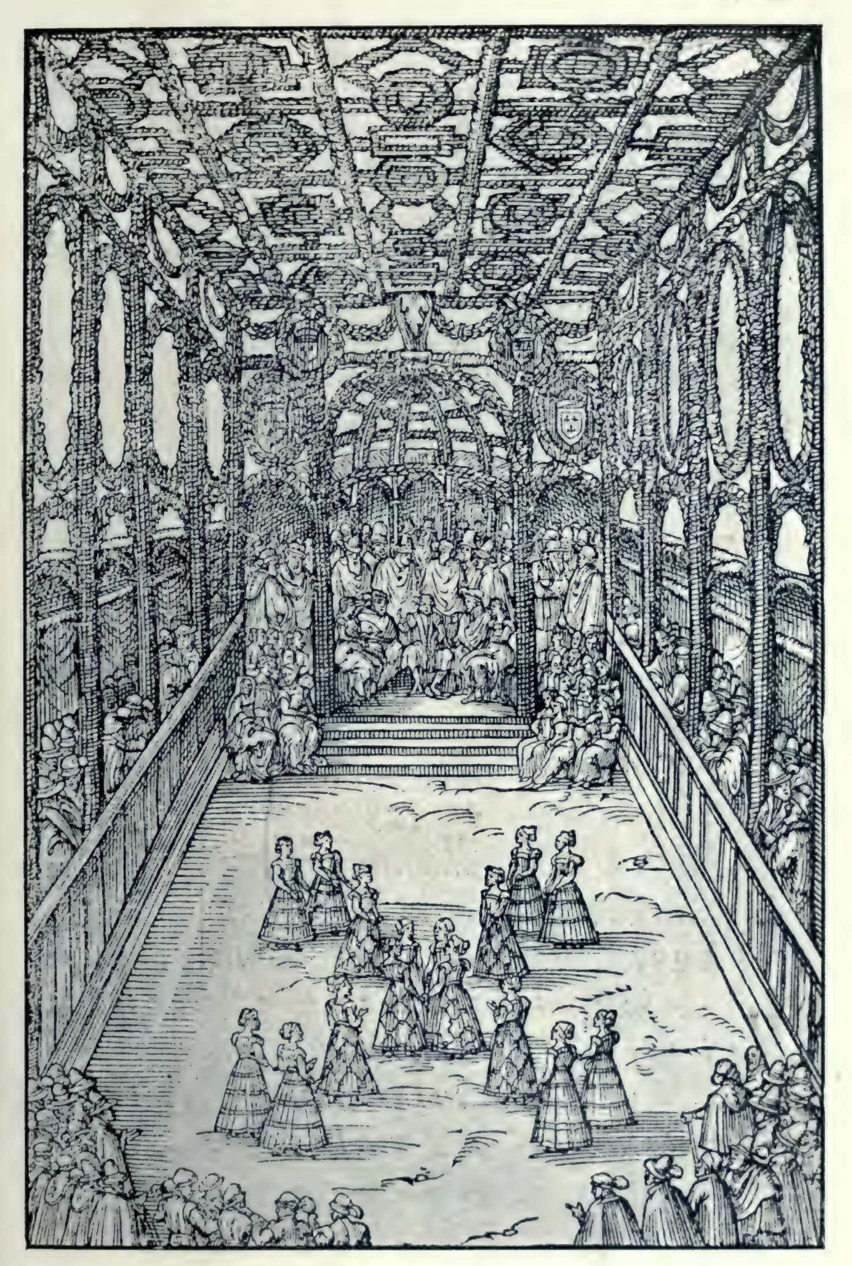
Semblables divertissements étaient en grande vogue alors de l'autre côté des Alpes et l'on peut se demander si quelque machiniste italien n'avait pas combiné cette ingénieuse descente de Dame Loyauté dans la salle du festin[1]. Il ne faut pas oublier cependant que l'art du machiniste, encore que rudimentaire, n'en était pas moins arrivé en France à un assez haut degré de perfectionnement et que, dans les Mystères, on voyait couramment des anges regagner le Paradis ou en descendre en volant[2].

On trouve ainsi, dans ces diverses fêtes, plusieurs éléments qui, plus ou moins transformés, constitueront le ballet dramatique. Les somptueux entremets des Cours de Bourgogne et de France[3], avec leurs entrées de personnages masqués et costumés, de danseurs de moresque,

1. Rappelons que la femme du duc d'Orléans, la fameuse Valentine de Milan, était italienne. Elle devait avoir amené avec elle de son pays un certain nombre de serviteurs.

2. Sur la machinerie des mystères. V. Cohen. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Age.* Paris, Champion, 1906. — Bapst. *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 40 et suiv.

3. Il est à noter que des fêtes identiques se donnent à la même époque à la Cour d'Angleterre. Elles ont été l'objet de plusieurs études approfondies. V. Chambers, *The Mediaeval Stage*, Oxford, 1903 — et Reyher les *Masques Anglais*, Paris, Hachette, 1909.



BALLET DE LA REINE CATHERINE DE MÉDICIS
EN L'HONNEUR DES AMBASSADEURS DE POLOGNE (1573)

(Estampe tirée de l'œuvrage de Daurat : *Magnificentissimi spectaculi...*)

de mimes, de musiciens, avec leur machinerie relativement compliquée, leurs vastes chars aux formes étranges, leurs constructions décoratives, annoncent déjà les entrées et la mise en scène des premiers ballets de Cour. Ce qui manque encore à ces divertissements, c'est la cohérence, c'est l'unité dramatique. On pourrait peut-être trouver une certaine liaison entre plusieurs entrées allégoriques du Repas de Faisan, mais que viennent faire les fantasques décorations que nous avons décrites ? Quel rapport y a-t-il entre les malheurs de l'Eglise et la chasse au héron, l'enfant au cerf ou l'histoire de Jason ? Ce sera, comme nous le verrons, l'œuvre des humanistes de donner une unité relative à ces spectacles décousus et de constituer, avec ces éléments épars, un genre dramatique. On pourrait toutefois considérer comme le germe de l'action du ballet théâtral, certains cartels de joutes et tournois du XVe siècle dont la teneur compliquée n'est pas sans analogie avec la donnée romanesque d'un grand nombre des ballets de Cour. Nous verrons d'ailleurs durant le règne des derniers Valois se développer cet élément dramatique sous l'influence de l'Italie et les combats à la barrière préparer l'avènement des *ballets comiques*[1].

Il serait vain d'énumérer les nombreux tournois auxquels se récréa l'humeur batailleuse des chevaliers bourguignons et français durant le XVe siècle. Au reste la plupart d'entre eux ne comportent qu'une mise en scène des plus simples et conforme aux règlements de la chevalerie. Les *tenants* font publier par les cours voisines que tel jour en

1. Faut-il rappeler ici que *ballet comique* au XVIe siècle ne signifie nullement ballet drôlatique, mais bien ballet traité comme une comédie, ballet théâtral ?

tel lieu ils se tiendront à la disposition de ceux qui voudront jouter contre eux. Au jour dit, l'assaillant se présente à la porte du champ et heurte de sa lance l'écusson du chevalier qu'il désire combattre. Aussitôt celui-ci sort à sa rencontre et, après un certain nombre de lances rompues ou de coups échangés, chacun se retire sous sa tente[1]. Rien de fort théâtral en tout ceci, mais l'imagination galante des Seigneurs épris de beaux contes de chevalerie, va parer ces antiques coutumes d'une grâce romanesque.

En 1468, pour célébrer dignement le mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York, le bâtard de Bourgogne décida de jouter, durant neuf jours, contre tous les seigneurs qui se présenteraient. Au lieu de faire porter par ses héraults de simples cartels, il fit rédiger son défi en termes aussi obscurs que galants. La Dame de l'Ille cellée faisait à savoir à tous nobles chevaliers qu'elle avait été délivrée de l'esclavage d'un cruel tyran par le bâtard de Bourgogne et qu'elle avait retenu ce chevalier pour son serviteur. Voulant le magnifier, elle le requérait de recevoir ou de donner pour l'amour d'elle cent un coups d'épée et cent un coups de lance. A cette fin, elle lui envoyait son héraut *Arbre d'Or*, accompagné du *Géant de la forêt doubteuse* et d'un nain, chargés de garder le fameux Arbre d'or, son emblême. Elle enjoignait à son chevalier de parer l'arbre symbolique de nombreux trophées[2]...

1. V. dans Froissart la minutieuse description des fameuses joutes de Saint Ingelleberth en 1389, *édit. Buchon*, livre IV, p. 22.

2. On trouve dans le tome IV des *Mémoires d'Olivier de la Marche* la description minutieuse de ce tournoi et le texte du cartel (p. 112 et suiv). Rappelons à ce propos qu'en 1907, la municipalité de Bruges organisa une reconstitution du pas de l'Arbre d'Or qui fut d'un haut intérêt artistique et historique.

Ce défi est intéressant, car nous trouverons dans de très nombreux ballets du XVII[e] siècle un cartel d'une forme analogue pour sujet et pour prétexte des diverses entrées. La *douairière de Billebahaut* ou *les Fées des forêts de Saint-Germain* n'auront pas d'intrigue plus compliquée. Quant au tournoi lui-même, il présente une mise en scène singulière et comporte de véritables momeries.

L'arbre au feuillage doré est planté sur la grand place du marché de Bruges. Un géant, attaché à son tronc, veille sur les écussons pendus aux branches. Un nain, juché sur un perron, sonne du cor lorsque le tenant entre dans la lice ou en sort. Les chevaliers ne se contentent pas de leurs armures et des somptueux habillements qu'ils portent à l'ordinaire, beaucoup d'entre eux revêtent de véritables déguisements. Messire Jehan de Chassa, seigneur de Monnet, s'avisa même de se costumer en Turc, il entra dans la lice accompagné d'une « pucelle vestue de drap de soye vert royée à la manière de Turquie »; quatre *Moriens* le précédaient et sur un « gros cheval à panniers en avoit deux et ung fol » qui jouaient de divers instruments[1]. Il était suivi de quatre gentilshommes habillés de robes « à façon de Turcs ». Nous retrouverons, au XVI[e] siècle, des joutes semblables qui prépareront l'invention du ballet dramatique. Tous ces éléments légués à la Renaissance par le Moyen Age vont se transformer au contact de la civilisation italienne avant de constituer le genre magnifique qui, durant près d'un siècle, jouira d'une prodigieuse popularité.

L'Italie va faire intervenir dans l'ordonnance de ces fêtes de Cour les souvenirs de l'Antiquité et de la Mytho-

1. Olivier de la Marche. IV, p. 125.

logie. Elle remplacera les allégories mystiques et romanesques par les divinités de la Grèce et de Rome. Elle substituera aux folles et désordonnées moresques les gracieux ballets exécutés par des nymphes ou des satyres. La transformation sera plus superficielle que réelle, mais les hommes de la Renaissance ne reconnaîtront plus, sous leur aspect nouveau, les antiques divertissements auxquels se récréaient leurs pères et croiront de bonne foi que tous ces plaisirs leur auront été apportés d'Italie.

II

On trouve en vogue, durant tout le xve siècle, dans les diverses villes de la Péninsule, les mêmes divertissements, à peu de chose près, que dans les Cours de France et de Bourgogne : Entremets fastueux, mystères mimés, défilés de personnages allégoriques, chars aux formes étranges etc. Toutefois à côté de ces spectacles, qui à cette époque sont communs à tous les peuples de la chrétienté et qui fleurissent aussi bien en Angleterre et en Autriche, qu'en Espagne et en France, il existe dans plusieurs villes d'Italie des divertissements locaux fort caractéristiques dont l'influence ne tardera pas à se faire sentir sur les fêtes des Cours voisines.

Les mascarades florentines — *Canti* et *Trionfi* — occupent une place d'honneur parmi ces divertissements[1]. Ce sont en somme des formes dérivées de la momerie tradi-

1. L'uso delle mascherate. che volgamente si dicono *canti* e rappresentano varie invenzioni, e imitano con gli abiti e co'versi, e con musica di voce e di strumenti, si reputa, dico, originato di qua, cioe da Firenze » Filippo Valori, *Discorso dell'eccellenza degli scrittori e nobilta degli studi fiorentini* (Firenze, 1604.)

tionnelle. Les figurants, le visage caché sous un masque très fin, revêtent un déguisement de bergers, de pêcheurs, de chasseurs ou de marchands, accoutrements fort peu réalistes d'ailleurs et taillés dans le velours, le satin et la soie. Ainsi costumés, ils sortent en bande et parcourent les rues de Florence, accompagnés d'une troupe d'instrumentistes, en chantant des airs carnavalesques dont les paroles commentent galamment leurs états prétendus[1]. Parfois ils forment deux chœurs dont les voix se répondent. On voit ainsi s'avancer un groupe de jeunes femmes, alertes et pimpantes[2], suivi d'une troupe de vieux maris, tout chenus et cassés, qui échangent avec elles des aménités dans ce goût.

VECCHI

Deh, vogliateci un po' dire
Qual cagion vi fe' partire?
Chi fu quella tanto ardita,
Che commesse questo errore
D'aver fatto tal partita
Che v'ha tolto il vostro onore?
D'aver preso altro amadore,
Vi farem tutte pentire.

LE MOGLI RISPONDONO

Deh, andate con malanno
Vecchi pazzi, rimbambiti

1. Il existe à la Biblioteca Nazionale un magnifique recueil manuscrit de *Canti carnascialeschi*, composé par Agricola, B. Tromboncino, Isaak, Bart. Fiorentino, Philippo de Luprano, Pietro Michele, Jac. Fogliano, Alexander Coppinius, etc. (Rari, A. 2, 3, 12), M. Paul Marie Masson a publié quelques-uns de ces chants dans la collection de l'Institut Français de Florence (Senart édit.) sous le titre : *Chants de Carnaval florentins de l'époque de Laurent le Magnifique*.

2. Ce sont apparemment des hommes habillés en femmes. La perfection des masques italiens rendait vraisemblables ces travestis.

Non ci date più affanno,
Contentiam nostri appetiti:
Questi giovanni puliti
Ci danno altro che vestire[1].

Les masques qui participent aux *canti* vont générament à pied, et, la nuit, se font accompagner de porteurs de torches à cheval. En général, les chars sont réservés aux *trionfi*, spectacles d'une ordonnance un peu plus compliquée. On y voit trôner des personnages allégoriques ou mythologiques auxquels les masques font cortège en célébrant leurs louanges. On peut rapprocher ces triomphes florentins des chars somptueux qui, aux entrées des rois de France, promenaient par les rues les Vertus Cardinales, la Religion ou la Justice[2]. Mais, en Italie, ces mascarades ont en général un caractère très païen[3], on y voit Pâris et Hélène, Ariane et Bacchus, L'Amour et la Jalousie ou les quatre Saisons. En second lieu, les tableaux vivants qu'on peut admirer en France à cette époque ne sont pas commentés par un chœur qui décrit et explique à la foule le sens des allégories représentées. Or, à Florence, les *canti carnascialeschi* ne sont pas un complément dont les *trionfi* et les *mascherate* se pourraient au besoin passer, ils sont leur raison d'être[4]. Laurent le Magnifique paraît avoir joué un rôle considérable dans la

1. « *Tutti i trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de Medici* » (édition de 1750 en 2 vol., I, 11).

2. V. Bapst. *Essai sur l'histoire des théâtres*, chap. II.

3. On peut relever cependant des exceptions : par exemple le *trionfo della Prudenza* (*Tutti i trionfi*... p. 35), ou le curieux « *trionfo in dispregio dell'oro, dell'avarizia e del guadagno* ». Il faut noter d'ailleurs qu'avant le règne de Laurent de Médicis les chars qui défilaient le jour de la saint Jean ne portaient exclusivement que des allégories religieuses.

4. On en vient à désigner sous le nom de *canti* les mascarades elles-mêmes.

création et le perfectionnement de ces divertissements[1]. Selon le témoignage du poète de cour Lasca — un des derniers compositeurs de *canti carnascialeschi* — il avait donné lui-même le premier modèle du genre nouveau avec le *canto de' Bericuocolaj*[2] dont Isaak avait composé la musique.

Bericuocoli, Donne, e confortini,
Se ne volete, i nostri son de'fini.

Il semble donc que ce soit à ce prince qu'il faille attribuer l'invention de la fête de cour qui nous occupe[3]. Il ne faut pas oublier en effet que ces mascarades gardaient toujours un caractère fort aristocratique, que les princes et les seigneurs de la Cour y prenaient seuls part. C'est même en cela principalement que ces cortèges de personnages masqués différaient des momeries antérieures auxquelles le peuple devait longtemps encore demeurer fidèle[4].

Canti et *trionfi* exercèrent sans aucun doute une grosse influence sur l'évolution des mascarades et l'élaboration de l'esthétique du ballet dramatique. La plupart des sujets[5] qui servent de prétexte à ces fêtes seront repris

1. M. Romain Rolland dans sa magistrale étude : *L'Opéra avant l'Opéra*, a bien mis en lumière le rôle de ce prince, restaurateur des fêtes à l'antique, ennemi déclaré des spectacles religieux traditionnels. (*Musiciens d'Autrefois*, p. 36).

2. Marchands de pain d'épices.

3. M. Solerti ne conteste pas le rôle attribué par la tradition à Laurent le Magnifique (V. *Albori del melodramma*, t. I, p. 18).

4. Par un singulier retour, les *canti* seront, un siècle plus tard, abandonnés par les courtisans à la populace. V. Solerti, *op. cit.*, p. 21 et suiv.

5. V. dans le Recueil de 1750 :
Trionfo di Bacco e d'Arianna (p. 1), de' sette Pianeti (p. 24) della Dea Minerva (p. 139), de quattro Elementi (p. 150), di naviganti (p. 156), di Ninfe Cacciatrici (p. 200), etc., etc.

par les librettistes des ballets de Cour du XVI[e] et du XVII[e] siècle et, dans les ballets, la musique et la poésie interviendront souvent pour éclairer l'action mimée de la même manière que dans les divertissements florentins.

On rencontre toutefois, dès le début du XVI[e] siècle, une forme de *mascherata* plus compliquée que celle des *canti* et d'une allure beaucoup plus théâtrale. La danse, la poésie et la musique, ingénieusement associées à l'action dramatique, font de ce spectacle le véritable prototype du ballet de Cour. Une lettre de Castiglione nous donne une description fort complète d'une fête de ce genre[1] :

La scène se passe à Rome, au carnaval de 1521. Une cinquantaine de serviteurs, richement vêtus de satin, éclairent avec des torches la vaste cour intérieure du château Saint-Ange. Le pape Léon X et sa cour assistent au spectacle en regardant par les fenêtres. Pour décor, un simple pavillon de soie dressé sur un côté de la cour. Huit danseuses siennoises apparaissent d'abord et exécutent une gracieuse moresque. Une d'elles se détache du groupe et, élevant la voix, prie Vénus en « rimes octaves » de lui accorder un amant digne de sa beauté. Huit moines entrent alors en scène et dansent une seconde moresque au son du tambourin. Lorsqu'ils ont terminé, ils voient sortir du pavillon Cupidon, le dieu d'Amour ; ils se ruent aussitôt à sa poursuite et vont l'atteindre quand l'enfant divin implore sa mère qui survient. Elle tend aux moines une coupe remplie d'un philtre magique et donne à l'Amour son arc et ses flèches. Celui-ci ne les a pas plutôt en main qu'il crible de ses traits les moines infor-

1. Mantoue. Arch. Stor Gonzaga. B. n° 865. — V. Clementi. *Il Carnevale*, p. 168 et Rodocanachi. *Le château Saint-Ange*. Hachette 1909, in-4° p. 123.

tunés qui se lamentent et courent çà et là en proie au désespoir. Mais bientôt les blessures des flèches font leur effet : les moines s'approchent de la belle danseuse et lui font entendre des paroles galantes. Pour réponse, elle les engage à montrer leur valeur. Les saints hommes dépouillent aussitôt leurs cagoules et apparaissent magnifiquement vêtus de soie et de satin. Ils se livrent un combat furieux et le dernier survivant emmène la belle en triomphe... Il semblerait, à lire cette description, que l'on fût, en 1521, à la veille d'inventer le ballet dramatique et pourtant, un demi-siècle plus tard, on ne sera pas beaucoup plus avancé. Les représentations de *mascherate* de ce genre seront même fort rares et on leur préférera, durant tout le XVI[e] siècle, les longs défilés de chars et les intermèdes des comédies et des tragédies.

Canti et *Mascherate* n'étaient pas pour les seigneurs italiens les seules occasions de se déguiser. Les mœurs voluptueuses de la Péninsule s'accommodaient fort bien de l'incognito que procurait le masque. Aussi fut-il bientôt adopté pour courir les bals et les fêtes. Peu à peu cette habitude devint un divertissement ayant ses lois et ses usages. Les masqueurs — c'est ainsi qu'on les nommera en France — ne se contentent pas de dissimuler leurs traits, ils se coiffent d'une sorte de capuchon [1] (*cappelletto alla ferrarese*) et revêtent une ample robe flottante [2]. Ainsi vêtus, ils pénètrent dans les fêtes et les bals où, sans révéler leur identité, ils prient à danser les dames de l'assistance et leur tiennent maints

1. Solerti *Ferrara e la Corte Estense*, p. CL.

2. L'habillement des Masqueurs a été fort minutieusement décrit par M. Reyher, *Masques anglais*, p. 18 et suiv. Il cesse d'être de rigueur dans les premières années du XVI[e] siècle.

propos galants[1], au grand dam des pauvres maris qui n'osent se fâcher de peur de faire rire à leurs dépens[2].

Cette mode, qui favorisait singulièrement les licences amoureuses, prit d'abord naissance dans les deux cours voisines de Modène et de Ferrare[3], puis gagna toute l'Italie et fut apportée en France, sans doute par les seigneurs qui avaient pris part aux expéditions de Charles VIII et de Louis XII. Ces monarques avaient eu, au cours de leurs voyages, de fréquentes occasions d'admirer les masques italiens[4]. En particulier à Milan, au fameux banquet offert par « le seigneur Jehan Jacques Trivulzio » à Louis XII[5], le 30 mai 1507, on vit de magnifiques et rares danses en masques[6] dont les compagnons du Roi gardèrent un durable souvenir. On connaissait déjà de longue date en France les bals travestis, mais on

1. « Et si puó sotto i panni della maschera dimostrar molto bene alla sua Donna il secreto del core » *Dialogo del ballo di M. Rinaldo Corso*. Venezia, 1555, p. 5.

2. Ce sera pour les conteurs du xvie siècle un thème inépuisable. V. notamment les *Serées* de Bouchet (IVe et XXXIIe), et les *Arresta Amorum*, éd. de 1524 : *Ordonnance sur le fait des masques.*

3. Le Tasse dans son dialogue : *Il Gianluca overo de le maschere* vante les masques ferrarais et les oppose à ceux de Modène. Il les appelle « l'arme usate contro il verno ».

A Ferrare la fabrication des masques constituait une industrie florissante : on les expédiait par milliers à Rome et à Milan vers le temps du carnaval. V. Ademollo. *Alessandro VI, Giulio IIe, Leone X nel carnevale di Roma*, et D'Ancona. *Orig. del teatro*, II, 438.

4. A Milan en 1499, dans une fête donnée par Trivulzio « erano assai mascheri travestiti e più belle foggie se potevano ; beato chi meglio sapeva fare. Oh, quanto piacere era a vedere ! : Chron. de De Paullo. *V. Chr. de Louis XII. S. H. F.*, t. I, p. 389.

5. *Chr. de Jean d'Auton. S. H. F.*, t. IV, p. 307. *Loyal serviteur. S. H. F.*, p. 136.

6. Nous avons signalé les danses en masques qui suivirent le repas du faisan. Voir aussi la fête donnée à l'occasion du mariage du comte de Genève en 1433. *Mémoires de Saint-Rémy*, édit. Buchon, p. 537.

n'en fut pas moins fort surpris, lorsque la mode nouvelle fit son apparition, de voir ces masqueurs, habillés à l'italienne, qui pénétraient incognito dans les maisons pour prendre part à des fêtes auxquelles ils n'avaient pas été conviés.

Nous n'insisterons pas davantage sur ce divertissement qui, contrairement à l'avis de plusieurs historiens [1], ne nous paraît avoir exercé qu'une influence bien indirecte sur le ballet de cour. On ne voit vraiment pas quel germe dramatique renfermait cette mode italienne plus intéressante pour l'histoire des mœurs que pour celle du théâtre. Au moins les momeries des cours de Bourgogne et de France comportaient une véritable mise en scène, elles constituaient un spectacle et présentaient même parfois un semblant d'action, tandis que les masqueurs, dont nous venons de parler, ne paraissent au bal que pour y danser avec les dames le plus simplement du monde. A notre avis les historiens, en attribuant une si grande importance aux masqueurs, se sont laissé abuser par une similitude de nom [2]; ils ont plus ou moins confondu un usage mondain avec la mascarade proprement dite, forme dramatique dérivée des *canti* et des *trionfi* florentins et qu'on peut avec vraisemblance considérer

1. Ce sera la seule critique que nous adresserons à M. Reyher, auteur d'un livre riche en faits et en idées sur les *Masques anglais*. Lorsqu'on a terminé le chapitre Ier sur le *Mask et les fêtes de Cour* et qu'on commence le chapitre II, *Un ballet à la Cour d'Angleterre*, on n'arrive pas à s'expliquer comment un genre dramatique aussi déterminé que le Mask anglais a pu sortir d'un usage aussi peu dramatique que celui de se masquer et de se déguiser pour danser. Le *disguishing* du Moyen âge (équivalent de l'*entremets*) contient un germe dramatique autrement intéressant.

2. La plupart des historiens qui se sont occupés du *Mask anglais* sont tombés dans cette erreur. De même les historiens français, par une similitude de nom analogue, ont voulu expliquer par le *ballet*, simple danse figurée, le ballet de cour, représentation théâtrale et dramatique.

comme l'un des éléments constitutifs du ballet de cour[1].

L'influence des *Intermedi* va s'exercer, parallèlement à celle des *mascherate*, sur l'évolution des spectacles de la Cour française. Les Italiens avaient toujours réservé une large place dans leurs représentations sacrées aux danses et aux chants. Au XVe siècle, dans les mystères qui se jouaient en France, la musique ne tenait qu'un rôle secondaire et épisodique[2], la danse se réduisait à quelques entrées de moresque lorsque le sujet s'y prêtait[3]. Dans les *Sacre rappresentazioni* au contraire, l'élément spectacle débordait sur le reste de l'œuvre et y prenait une place disproportionnée[4]. Toutes les occasions paraissaient bonnes au poète pour introduire des fêtes somptueuses, des banquets magnifiques où se donnaient cours les divertissements les plus profanes.

Beaucoup de ces *Sacre rappresentazioni* étaient d'un bout à l'autre déclamées musicalement. Indépendamment de cette espèce de récit continu, il y avait aussi des chansons et des chœurs d'une forme aussi peu religieuse que possible : chants de buveurs, de guerriers, de chasseurs. Il y avait enfin des danses nombreuses et variées. Certaines d'entre elles constituaient déjà une manière de

1. Si l'on veut que la mode de prendre un masque pour se rendre au bal ait exercé une influence sur le ballet, on peut en faire dériver la coutume suivant laquelle les figurants des ballets dramatiques, après la fin des représentations, descendaient dans la salle pour danser avec les dames de l'assistance.

2. Les instruments servent à introduire les personnages importants (*silete*), ils sont aussi sonnés dans les Paradis. Les voix chantent le plus souvent des airs ayant un caractère liturgique. Les anges entonnent le *Regina coeli* ou le *Stabat Mater*. Voy. Cohen, *la Mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen âge*.

3. Cf. *Mystère du Vieil testament*, édit. Picot, IV, p. 143. Dans le *mystère de saint Louis*, les jeunes seigneurs et dames qui assistent au mariage du saint dansent « l'Orléanoise ou autre » édit. Michel, p. 40.

4. Romain Rolland. *Musiciens d'autrefois*, p. 27.

ballet. C'est ainsi que dans la *Santa Uliva* quatre *mattaccini* dansaient avec des sonnailles aux pieds en brandissant des épées nues [1].

Lorsque le souffle païen de la Renaissance eut fait paraître « gothiques » les fètes religieuses du moyen âge et suscité les comédies et les tragédies à l'Antique, on eut soin de faire bonne place aux *intermedi* en les accommodant seulement au goût du jour. En vain le poète Lasca objectait-il que les intermèdes absorbaient toute l'attention et faisaient paraître la pièce elle-même pauvre et dénuée de grâce [2], en vain le Trissino dans sa Poétique [3] constatait-il avec mélancolie que les divertissements de musique et de danse et les canevas qui en étaient le prétexte, finissaient par constituer une comédie dans la comédie et par détruire toute unité, les *Intermedi* ne s'en développaient pas moins et envahissaient toutes les œuvres dramatiques qui se représentaient dans les diverses villes de l'Italie.

Les *Intermedi* occupent déjà une place considérable dans les premières comédies et tragédies inspirées de l'antique. L'*Orfeo* du Politien [4] comporte une scène où le chantre divin vient célébrer, en s'accompagnant sur la lyre, les louanges du cardinal de Mantoue. Cette pièce est le prototype des pastorales et nous verrons au cours de cette étude quelle influence exerça la pastorale ita-

1. V. Alessandro D'Ancona. *Origini del teatro italiano*, t. I, p. 516.

2. Prologue de *la Strega*, fragment cité par Solerti. *Albori del melodramma*, I, p. 9.

3. *Poetica*, divis. VI. « Nelle commedie che oggidi si rappresentano, s'inducono suoni e balli e altre cose, le quali dimandano intermedi : e talora S'inducono tanti buffoni e giocolari, che fanno un'altra commedia ; cosa inconvenientissima, e che non lascia gustare la dottrina della commedia. »

4. V. les curieux documents publiés par Alessandro d'Ancona, *op. cit.*, t. II, p. 358 et suiv.

lienne sur la structure du ballet de Cour. Quelques années plus tard, en 1487, le *Cefalo* de Nicolò da Correggio est déjà encombré d'intermèdes lyriques [1] : chœur de Nymphes en présence de l'Aurore, églogue de Coridone et de Tirsi, danse de faunes au son d'instruments « strani et disusati », *Lamento* des Muses, *Ballo* des Nymphes.

A Ferrare on représente, en 1502, dans la même semaine, cinq comédies de Plaute ornées d'intermèdes. On y trouve comme un premier modèle de ces *combattimenti*, de ces *balletti*, qui auront par la suite une si grande importance dans toutes les fêtes de Cour. Ces spectacles portent encore les noms consacrés de *moresche* ou de *brandi* mais diffèrent singulièrement des danses théâtrales antérieures. Des guerriers costumés à l'antique, le casque en tête et le glaive en main, miment un combat en cadence (*battendo il tempo*) et des Maures, en agitant des torches, font une entrée sensationnelle [2]. Lorsqu'on lit les comptes rendus détaillés de ces fêtes, on sent quel abîme sépare ces divertissements raffinés, des combats en pantomime auxquels se récréaient les compagnons de Charles le Téméraire.

Au début du XVIe siècle il n'est pas encore question de *balletti*, au sens du moins que nous attachons à ce mot [3], mais, à défaut du nom, la chose existe déjà et il est facile de reconnaître dans les descriptions de *moresche* et de *brandi*, le ballet sous les deux formes qui lui sont propres : la danse figurée, exécutée par des personnages

1. V. Marsan. *La Pastorale dramatique*, p. 13.

2. D'Arco. *Archivi storici Append.* II, 306, et Alessandro d'Ancona, II, p. 384.

3. *Balletto* est un simple diminutif de *Ballo*.

costumés, accomplissant certaines évolutions déterminées à l'avance, et la pantomime rythmée par la musique. Cette dernière forme est la plus usuelle; à Rome, en 1518, on représente devant le pape Léon X les *Suppositi* de l'Arioste, agrémentés de plusieurs intermèdes, dont le dernier figure la fable de Gorgone [1]. Vers le même temps, on joue à Urbino, chez le duc Guidubaldo la comédie du cardinal Bibbiena : *la Calandra* [2], accompagnée d'intermèdes aussi fastueux qu'étrangers au sujet [3]. A la fin de chaque acte de cette comédie, inspirée par le théâtre de Plaute, se représentent des scènes mythologiques : Jason en armes danse une moresque guerrière, il dompte les taureaux aux naseaux de flamme, sème les dents du dragon, combat et extermine les fils de la Terre. En 1454, on avait vu mimer à la Cour de Bourgogne les mêmes épisodes, mais alors les acteurs du mystère muet n'avaient pas assujetti leurs mouvements au rythme de la musique, tandis qu'à Urbino, c'est en dansant au son des instruments que Jason accomplit ses exploits. Le second intermède montrait Vénus toute nue, un flambeau à la main, assise sur un char traîné par des colombes [4], spectacle qui rappelait de bien près les

1. « L'ultimo intermedio fu la moresca, che si rappresentó la favola di Gorgon, et fu assai bella. » Lettre de Paulucci au duc de Ferrare du 8 mars 1518 (citée par D'Ancona, II, 90).

2. Une édition de 1526 de cette pièce se trouve à la Bibl. Nat. *Réserve*, p. Yd. 75.

3. V. la lettre de Balthazar Castiglione partiellement traduite par Romain Rolland. *Musiciens d'autrefois*, p. 37 et 38.

4. En lisant les descriptions de ces intermèdes, on pense à certaines scènes mythologiques ou allégoriques peintes vers le même temps par Botticelli ou G. Bellini. Il est d'ailleurs probable que ces spectacles magnifiques ont précisé les conceptions des peintres comme, au moyen âge, les représentations des Mystères inspiraient les imagiers qui sculptaient les porches de nos cathédrales.

triomphes carnavalesques, enfin Neptune paraissait suivi de dieux marins, qui exécutaient un *brando*. La pièce finissait par un récit de l'Amour et par un concert de voix et d'instruments célébrant son pouvoir. Par l'importance de l'élément plastique et de la mise en scène un tel spectacle annonce l'esthétique du ballet dramatique plus encore que celle de l'opéra. Il faut avouer que la comédie de mœurs du cardinal Bibbiena devait s'accommoder fort mal de tout ce faste et l'on comprend les réclamations des écrivains du temps[1]. Il se trouva d'ailleurs bientôt quelques poètes pour tenter d'incorporer au drame les intermèdes qui l'écrasaient de leur faste.

Le *Sacrificio* d'Agostino Beccari[2] est l'exemple le plus caractéristique de cette prise de possession des intermèdes par l'action dramatique. L'intermède où le *Sacerdote* célèbre le sacrifice est déjà une scène d'opéra parfaitement constituée. On trouve des épisodes semblables dans la plupart des tragédies à l'antique du même temps, œuvres de Giraldi Cinzio, de Ludovico Dolce, de Giustiniani et surtout dans les drames pastoraux d'Alberto Lollio, d'Agostino Argenti et de l'illustre Torquato Tasso. La musique et la mise en scène prennent dans le théâtre italien du XVI[e] siècle une place exorbitante. Il y a à cela, comme l'a fort éloquemment montré M. Romain Rolland[3], de graves raisons politiques et morales : la réforme religieuse, la conquête de l'Italie par les bandes impériales, le

1. L'auteur anonyme du *Cocchio* se désole de ce que dans les comédies « si facciano eccessivi intermedj e stupendi sproporzionati all'azione principale, trattandola in questa parte come Tragedia... altro non chieggano gli spettatori che l'intermedio, e la povera comedia, che è l'azione principale e la base di tutto il rappresentato, è con tedio lasciata passare ».

2. Représenté le 11 février 1554. V. Solerti. *Albori del Melodramma*, p. 12 et suiv.

3. *L'Opéra avant l'Opéra* (*Musiciens d'autrefois*, p. 41 suiv.).



Voûte dorée. Jardin et Palais de Circe. Bocage de Pan.

BALLET-COMIQUE DE LA REINE (1581)

Harangue du gentilhomme fugitif (sc. 1).

despotisme des princes déchaînent une violente réaction contre le libre esprit de la Renaissance. L'Inquisition sévit[1]. Les beaux-arts, le théâtre, la poésie sont suspects. Les grands seigneurs patronnent une sorte de poésie officielle et servile qui fleurit dès lors dans toutes les cours italiennes : le théâtre n'est plus qu'un prétexte à magnificences scéniques et à flatteries ingénieuses à l'adresse des mécènes. La tragédie tombe en discrédit, on croit superstitieusement qu'elle porte malheur[2]. La comédie semble trop frondeuse. On en revient alors tout naturellement au genre le plus factice par définition qui puisse exister, au genre pastoral, qui ne met en scène que des personnages d'allure et de sentiments conventionnels, mais telle est l'ardeur du feu qui couve sous les ruines de la Renaissance qu'il va transfigurer cette forme insignifiante et créer, avec les aventures anodines de bergers amoureux, des chefs-d'œuvre.

Il n'entre pas dans le cadre de cette étude de retracer l'histoire de la pastorale italienne ; au reste, son développement étant contemporain de la création en France du ballet dramatique, nous serons amenés à en parler lorsque nous analyserons la structure du *ballet comique de la Reine*[3]. Mais il était nécessaire de déter-

1. Les pièces à sujets mythologiques ne seront plus imprimées sans un avertissement dans ce goût : « Si protesta che le parole Dio d'Amore, Dea d'Amore, Deità, Divinità, Paradiso, Adorare, Beato et altri simili s'intendono conforme all'uso de' Poeti et non mai in senso, che offenda in parte alcuna imaginabile i sensi e i Dogmi purissimi della Religione Catholica. »

2. Catherine de Médicis était persuadée que la *Sofonisbe*, représentée en 1559, lui avait porté malheur et ne voulait plus voir d'autres tragédies. Cf. Brantôme. *Vie des dames galants*, édit. Lalanne, VII, p. 371.

3. L'histoire de la pastorale italienne a été l'objet d'études si complètes et si approfondies dans ces dernières années que nous ne pouvons que renvoyer aux magnifiques travaux de MM. D'Ancona et Solerti que nous avons déjà eu si souvent l'occasion de citer et où l'on trouvera toutes les références désirables.

miner dès maintenant la force du courant qui entraîna le théâtre italien vers la forme mélodramatique, car nous allons sentir son influence s'exercer par-dessus les Alpes sur les inventions des poètes et des artistes de la Cour française, durant tout le XVI[e] siècle.

D'Italie vont passer en France deux catégories de divertissements qui, peu à peu, se substitueront aux spectacles désuets de la Cour : les Mascarades, avec leurs entrées de masques sérieux ou grotesques, leurs chars couverts de divinités païennes ou d'allégories, qui remplaceront les antiques momeries ; les Intermèdes, avec leurs récits chantés, leurs danses mimées ou figurées, leurs personnages pastoraux, dieux, satyres, nymphes, bergers, qui feront vite mettre au rebut le matériel défraîchi des entremets du moyen âge. C'est de tous ces éléments disparates que va sortir le ballet de Cour français.

III

L'Italie exerça sur les compagnons de Charles VIII, de Louis XII et de François I[er], au cours de leurs expéditions vers le royaume de Naples ou dans le Milanais, une singulière fascination. Les seigneurs français ne comprirent certainement pas toute la beauté des œuvres d'art qui leur étaient montrées ; la grossièreté de leur culture les privait du charme des délicates impressions esthétiques, mais ils furent dès l'abord séduits par la douceur du climat, la splendeur des palais de marbre et le faste, inoui pour eux, des Cours princières où ils étaient reçus. Les fêtes données en leur honneur dépassaient en magnificence tout ce qu'ils avaient jamais pu imaginer en

rêve[1]. Ce n'étaient que bals, que festins, que mascarades. La beauté des femmes, l'élégance des gentilshommes, le luxe des costumes de drap d'or et de soie les enchantèrent. Les fresques de Ghirlandajo, de Botticelli, du Pinturicchio les troublèrent moins que la nouveauté des usages qui se révélaient à eux. La mode des masques les ravit, ils s'extasièrent sur la diversité des danses auxquelles se livrait la noblesse italienne : au lieu des quelques *basses danses* usitées à la Cour de France[2], ils découvraient une infinie variété de pas, de gestes, d'attitudes qui les confondaient par leur grâce et leur harmonie. A Sienne, ils avaient vu baller, en l'honneur de Charles VIII, cinquante dames choisies parmi les plus belles et les mieux nées de la ville[3]; elles avaient exécuté sous leurs yeux émerveillés, des évolutions savamment cadencées.

Épris de magnificence plus qu'aucun de ses prédécesseurs, François Ier fut enthousiasmé par le faste et l'apparat des Cours italiennes. Il appela en France une véritable armée d'artistes ultramontains : peintres, sculpteurs, baladins, musiciens[4]. Bientôt dans les salles de son palais de Fontainebleau, décorées des fresques du Rosso et du Primatice, se déroulèrent des fêtes iden-

1. V. en particulier la *Chronique de Jean d'Auton. S. H. F.*, t. IV, p. 306 et suiv. « D'ung banquet sumptueulx que le seigneur Jehan Jacques fist au Roy a Millan (30 mai 1507).

2. Pour la danse en France et en Lorraine au milieu du xve siècle, voyez la liste des danses données au Bal de la reine de Sicile à Nancy, en 1445. On y trouve non seulement les noms des diverses *basses danses*, mais aussi la description en termes techniques des pas de chacune d'elles. Ce document capital pour l'histoire de la danse a été publié d'après le Mss. fr. 10297 de la Bibl. Nat. dans la *Chronique de la Pucelle*, édit. de Vallet de Vireville, Paris, 1859.

3. *Chronique manuscrite de Tizio*, fo 255. vo. Bibl. Chigi (Rome).

4. Henry Prunières. *La Musique de la Chambre et de l'Écurie sous François Ier*. (*Année musicale 1911*, Paris. Alcan, 1912).

tiques à celles qu'il avait pu admirer dans la Péninsule.

Nous n'avons malheureusement pas de relations minutieuses de ces spectacles[1], mais les comptes des Menus Plaisirs en leur concision nous fournissent de précieuses indications[2]. Nous y trouvons mention de toiles d'or et d'argent, de draps de soie, d'écarlate, de damas, des houppes et boutons d'or faux « pour façon d'habillement de masques »[3]... En 1534, l'italien Nicolas de Modène « peintre, sculpteur et faiseur de masques » avait la charge de dessiner les costumes somptueux et bizarres que revêtaient le Roi et les seigneurs de sa Cour. Nous le voyons ainsi recevoir une somme de 35 livres tournois pour « six accoustremens de masques en déguisement

1. Seulement des phrases vagues comme celle-ci : « Pendant qu'il (Le Roi) estoit à Paris, il alloit quasi tous les jours faire des mommons en masque et habitz dissimulez et incognuz » Année 1516. (*Journal d'un Bourgeois de Paris*, édit. Lalanne, p. 43.

2. Arch. Nat. K. K. 100 et J. 960-962. V. aussi *Actes de François Ier*, tomes III, 695, IV, 223, VII, 759, VIII, 114, 158 et 173. — *Comptes des Bâtiments du Roi*, publ. par Laborde, t. II, pp. 149, 202, 234, 242, etc.

3. Estat de deux acoutremens de masques que le Roy a ordonné estre presentement levez en son argenterie :

« Vingt aulnes damas rouge pour faire partie desdits acoustremens à IIII l. l'aulne	IIII^{xx} l.
« Six aulnes satin vert	XVII l. X s.
Sept aulnes toille d'or faulx	XXXI l. X s.
Deux aulnes et demye satin turquin pour couvrir deux payres de brodequins	VIII l. XVII s. VI d.
Quatre pièces bougran pour doubler les dits acoustremens	VI l.
Cinquante aulnes taffetas blanc, bleu et incarnat	VII^{xx}, X l.
Quatre aulnes toille d'argent faulx	XVIII l.
Cent houppes III c. aulnes petite frange	XXV
Grant frange, III c. aulnes de cordon de fil d'or faulx	V c. l.
Six douzaines de bouttons de fil d'or faulx ronds et longs	IX l. XVI s.
Deux panaches de plumes blanches	IX l.
Façons de tailleurs	XXX l.
Une aulne et demye toille d'or faulx	IX l. XV s.
Deux paires de brodequins de maroquin	VI l.
Deux masques argentez par dedans	IV l. X s.
Façons de deux acoustremens de tête, comprins les cartons, chappeaulx, botynes et tour d'embas	IIII^{xx} l. X s.

(Fait à Paris le XVIIe jour de janvier l'an mil cinq cens trente-huit). *Comptes des bâtiments du Roi*. II, 242.

de corsaires, faits à l'occasion des noces du comte de Saint-Paul »[1].

La mode des masqueries fait fureur. On en profite bientôt pour commettre impunément des abus de toutes sortes dans les maisons où l'on pénètre, sous couvert de venir *masquer*[2]. Aussi François Ier se voit-il contraint, en 1539, de rendre un arrêt interdisant le port des armes secrètes, des masques et des déguisements[3]. Mais cette ordonnance restera sans effet et, peu d'années plus tard, Martial d'Auvergne se contentera plaisamment de limiter cette prohibition « aux marchands et gens de basse condition ». [4]

Henri II se livre avec entrain à ce divertissement nouveau, Brantôme nous le montre parcourant les rues à cheval, un jour de mardi gras, avec de jeunes seigneurs, princes et gentilshommes de sa Cour, tous masqués et déguisés et rivalisant entre eux « à qui fairait plus de follies ». Ce jour-là, M. de Nemours, s'amusa à faire

1. Ms. fr. 15632, n° 583. (Acte daté du 17 mars 1534. Evreux). Voir aussi Arch. Nat., J. 961, f° 118.

2. Il se passe aussi des scènes scandaleuses dans les bals où les masqueurs entraînent les femmes derrière les tapisseries. Voy. Les *Sérées* de Guillaume Bouchet, édit. de 1615, in-8°, p. 200 et suiv. (Réserve Y2/2025).

3. Lettre royale du 9 mai 1539. V. Isambert, t. XII, p. 557.

4. Ordonnances sur le faict des masques dans les *Arresta Amorum*.
La différence entre la mode ancienne des momeries et la mode nouvelle est bien marquée par le passage qui suit celui que nous venons de citer « Et n'entend-on par ce les priver d'aller en momon, en robbes retournées, barbouillés de farine ou de charbon, faulx visaiges de papier, portant argent à la mode ancienne. » Il est à noter que le mot *masque* et ses dérivés *Masqueries, Masqueurs, Masquiers, Masquarades* n'apparaissent pas avant les premières années du XVIe siècle en France. Désormais le mot *momerie* signifie presque exclusivement le cortège burlesque qui porte de maison en maison un jeu de dés ou de cartes. La différence qui sépare la mascarade aristocratique de la populaire momerie se manifeste assez nettement dans les *Épithètes* de M. De La Porte, parisien (1571) (Rés. X, 1964). La *Masquarade* y est dite nocturne, brave... joïeuse, plaisante, folâtre, cousteuse... la *Momerie* basteleuse, subtile, farceuse...

monter son cheval par le grand degré du Palais de Justice et à redescendre par le degré de la Sainte Chapelle, exploit qui fut déclaré inimitable[1].

Plus tard, Charles IX et Henri III continueront à pratiquer ce passe-temps avec ardeur[2]. Ils iront par les rues vêtus « de jupes à la matelotte, » portant « habillemens de testes de velours noir chamarré de parement d'argent, » accompagnés de leurs mignons, le visage caché sous de fins masques de Venise, déguisés en femmes, pour la plupart, avec des voiles de gaze d'or et d'argent, suivis d'une troupe nombreuse de musiciens, de chanteurs, de joueurs de luth magnifiquement travestis et escortés de pages portant des torches enflammées[3].

Les promenades nocturnes, fort intéressantes sous le rapport du costume[4] et des mœurs, n'ont à vrai dire qu'un rapport lointain avec le ballet dramatique, mais elles montrent déjà cette passion du déguisement qui se manifestera si fortement dans les ballets. Au reste, vers le même temps, on assistait déjà à la cour de France à des spectacles qui présageaient la venue du genre nouveau.

La mascarade à grand spectacle, dérivée des *canti* et des *trionfi*, apparaît en France sous le règne d'Henri II.

1. Brantôme. S. *H. F.*, t. IV, p. 161.

2. « Le Roy (Henri III) faisoit force mascarades où il se trouvoit ordinairement habillé en femme, ouvroit son pourpoint et decouvroit sa gorge, y portant un collier de perles. » V. *Mémoires de l'Estoile*, édit. Poujoulat, p. 169, 246 et passim.

3. Comptes des dépenses de Henri III (1580). *Arch. cur. de l'hist. de France* par Cimber et Danjou, 1re série, t. X, p. 427 et suiv.

4. Pour les costumes portés dans ces mascarades, voy. Robert Boissard. *Mascarades recueillies et mises en taille douce*, 1597. Voir en particulier, p. 3, le beau travesti turc, p. 20, un cavalier et une dame se démasquant, p. 9, 15 et 18 les déguisements grotesques. (Bibl. Nat. Réserve J. 1834).

Ce divertissement a beaucoup évolué depuis le temps de Léon X et de Laurent le Magnifique ; la mise en scène s'est développée au détriment de l'élément poétique et musical qui longtemps en avait été l'âme. Maintenant la *mascherata* apparaît comme un long cortège de chars et de groupes travestis qui figurent des allégories ou des scènes mythologiques diverses [1]. Ils défilent lentement devant les tribunes où siègent les Princes et leur cour et s'arrêtent au passage pour se faire admirer. Le plus souvent les personnages qui montent les chars profitent de cette halte pour célébrer en chantant les louanges du héros de la fête ou pour lui adresser de longues tirades. L'habitude se répand également de faire composer des vers par les poètes de la Cour pour commenter les diverses allégories représentées. Ces petites pièces sont imprimées et distribuées aux dames de l'assistance et quelquefois déclamées à haute voix au fur et à mesure que les chars se présentent [2].

Cesare Negri nous a laissé une curieuse description d'une fête de ce genre [3]. Toutes les passions de l'âme y sont représentées avec leurs attributs classiques : *l'Audace* chevauche un lion, *le Soupçon* brandit un serpent, *l'Inquiétude*, nue, gît sur un buisson d'épines, *la Persévérance* se cramponne à un écueil au milieu des

1. V. par exemple le « *Discorso sopra* | *La Mascherata* | *Della Geneologia* | *Degl'Iddei De'* | *Gentili.* | *Mandata fuori dall'Illustrissimo et Ec-* | *cellentiss. S. Duca di Firenze et Siena* | *Il giorno* 21 *di Febbraio* (MDLXV-In Firenze appresso i Giunti MDLXV (in-8°, 132 p.).

2. Cesare Negri *Gratie d'Amore*, p. 10. C'est de cette coutume que viendra plus tard l'usage des *vers pour les personnages du ballet* qui durera aussi longtemps que le ballet dramatique lui-même.

3. *Mascherata dell'Autore fatta a di 26 Giugno 1574 in honore dell'Altezza Seren^{ma} il Sig^{n} Don Giovanni d'Austria* — (*Gratie d'Amore*, p. 9 et suiv.).

flots en courroux[1]. Des musiciens déguisés en bergers accompagnent ces personnages en jouant de leurs instruments[2]. Enfin s'avancent quatre Rois et quatre Reines pompeusement vêtus à l'antique, se tenant deux à deux par la main et portant comme symboles des quatre éléments, le premier, la perle, attribut de l'eau ; le second, la rose, attribut de la terre ; le troisième, la flèche, attribut de l'air et le dernier, le brandon, attribut du feu. Quatre nains servent de pages aux Reines et quatre hommes sauvages, armés de gros bâtons noueux et portant des coquilles marines en guise de boucliers, tiennent par la bride les chevaux des Rois. Le groupe s'étant arrêté, les Rois et les Reines descendent de cheval pour danser un *brando* à huit, les sauvages s'escriment plaisamment de leurs gourdins et les nains font les matassins pour la plus grande joie des spectateurs. Pour conclure dignement cette fête, on vit tous les personnages de la mascarade, au nombre de quatre-vingt deux, danser ensemble un *brando* gigantesque. De même, à la fin des ballets de Cour, nous verrons exécuter le *grand ballet* par tous les personnages de marque qui auront pris part à la représentation.

On trouve en France, vers le milieu du XVIe siècle, des défilés à grand spectacle qui forment la transition entre les cortèges et exhibitions de tableaux vivants du Moyen-Age et les somptueuses mascarades italiennes. A ce point de vue, l'entrée de Henri II à Rouen, en 1561, offre pour

1. « La Perseveranza sopra un scoglio in mezzo al mare turbato. »

2. La liste en est fort longue : d'abord 5 *trombetti* ouvrent le cortège, puis on trouve mention des instruments suivants : *cornetto, trombone, cornamusa, fifre, dolzana, flauto, diana, spinetta, viola di gamba, violino, liuto, lira, cetera, piva, dolcemele, contralto di viola, triangolo, tamburino e zufolo, arpa, buttafoco, sordina e mantica, tiorba, quattro viole da braccio.*

nous un vif intérêt. On y voit circuler des chars où sont représentées les aventures d'Hercule et autres scènes allégoriques et mythologiques. Sur un rocher, Orphée touche une harpe et les Muses l'accompagnent en jouant de la viole. Le char de la Religion porte cinq dames magnifiquement costumées qui « après avoir humblement salué le Roy » commencent « ensemble à chanter mélodieusement, chascune tenant sa partie de musique, un plaisant cantique de louanges »[1]. La mise en scène de cette entrée manifeste la préoccupation de concilier les usages traditionnels avec le goût néo-antique importé d'Italie. De même il est aisé de reconnaître l'influence ultramontaine dans ce combat donné à Lyon, en 1549, « de douze gladiateurs, vestus de satin blanc les six, et les autres de satin cramoisy faist à l'antique romain »[2] ou dans cette joute faite à Bruxelles, en 1544, en l'honneur de la Reine de France[3] où paraissent douze amazones habillées de toile d'or qui dansent une sorte de ballet[4]. Mais, à dire vrai, l'influence italienne ne s'exerce d'une manière décisive qu'à partir du moment où les poètes de la Cour prennent en main la conduite des fêtes. Jodelle, Mellin de Saint-Gelais, Daurat, Ronsard et Baïf vont collaborer efficacement avec les chorégraphes italiens qui servent le roi : il ne se donnera plus un festin, un tournoi ou un ballet sans leur participation.

1. *C'est la déduction du sumptueux ordre, plaisantz spectacles et magnifiques théatres dressés et exhibés par les citoiens de Rouen.* 1551. (Rés. Lb 31/25.) La musique du chœur est notée à la fin du volume.

2. Brantôme. *S. H. F.* III, 250.

3. Éléonore d'Autriche.

4. *Li gran triomphi et feste fatte alla Corte de la Cesarea Maestà per la pace fatta tra Sua Maestà et il Re christianissimo.....* (Novembre 1544). Réserve Lb 30/247.

On peut, pour plus de clarté, répartir les diverses mascarades représentées en France, à partir du règne de Henri II, en deux catégories : 1° les mascarades à grand spectacle qui accompagnent le plus souvent des fêtes données en plein air et sur de vastes espaces — défilés aux entrées royales, tournois et courses de bague — 2° les mascarades ayant pour objet un récit ou une danse figurée qui se déroulent à l'intérieur du palais et parfois dans le jardin qui en dépend.

Nous avons, par avance, décrit les cortèges à grand spectacle en parlant des *mascherate* et des *trionfi* d'Italie. Jodelle s'inspire visiblement de ces spectacles étrangers dans la mascarade qu'il invente pour l'entrée de Henri II à Paris, en 1558[1]. On y vit Orphée « sonnant et chantant une petite chanson en la louange du Roy » suivi d'énormes rochers, peuplés de chantres invisibles qui lui répondaient[2].

Il est assez curieux de noter qu'en France on ne goûta jamais beaucoup la mascarade pour elle-même ; elle fut le plus souvent un prétexte à d'autres divertissements, un ornement, un accessoire magnifique. Nous la trouvons ainsi de bonne heure associée aux tournois et aux joutes. Au xve siècle, à la Cour des ducs de Bourgogne, nous avons vu que les déguisements étaient usités déjà pour les combattants et leur suite. Au xvie siècle, l'influence des mascarades amène quelques modifications dans la mise en scène mais le fond change fort peu. Les seigneurs font assaut de magnificence et se ruinent en accoutrements

1. *Recueil des inscriptions, figures, devises et mascarades, ordonnées en l'hostel de Ville à Paris, le jeudi 17 de febvrier 1558.*

2. De même dans le *Ballet Comique de la Reine* les échos de la *voûte dorée* répondront aux chœurs des sirènes et des satyres.

fastueux. En 1538, François I[er] paie une somme considérable pour la fourniture de « draps de soye et de layne, fil d'or et d'argent, faulx panaches et plumatz... et autres choses servant à faire habillement pour le tournoy[1] » et Brantôme nous montre François de Lorraine, quelques années plus tard, prenant part à une course de bagues, « habillé fort gentiment en femme égyptienne avec son grand chapeau rond ou capeline en teste » et en son bras gauche..... « une petite singesse..... plaisante et emmaillotée comme un petit enfant » cependant que M. de Nemours, son concurrent, masqué comme lui, est costumé en « femme bourgeoise de ville » avec à « sa saincture une grand'bourse de mesnage avec un grand clavier de clefs[2]. » De même à une course de bague faite à Bayonne en 1565, les diverses bandes de cavaliers sont accoustrés qui à l'égyptienne, qui à « l'hespaignolle », qui à la « vieille françoise », qui à la mauresque ou à la tartaresque. On y voit aussi des Amazones vêtues de toiles d'or et d'argent, des Anges « portant ailes de papillon sur le dos et masques dorez » sur le visage, des Nymphes habillées « de fines toiles d'argent à la mode italienne[3] ».

Durant les fêtes données à Bayonne à l'occasion de l'entrevue de Catherine de Médicis et de sa fille, Madame, épouse de Philippe II, il se fit plusieurs tournois accompagnés de mascarades[4] dont les courtisans devaient longtemps garder le souvenir. Une de ces joutes fut précédée d'une sorte de triomphe à l'italienne : « les quatre Éléments

1. Arch. Nat., J. 960, n° 163.

2. Brantôme. *Grands capitaines françois*. Œuvres, t. IX, p. 160.

3. *Ample discours de l'arrivée de la Royne catholique, sœur du Roy, à Saint-Jehan-de-Luz*. Paris, Jean Dallier 1565 (Bibl. Nat. Lb 33/75).

4. Brantôme. *Dames galantes*, t. IV, 370.

y furent portez sur quatre grands chariots de triomphe faitz à l'Antique et enrichis d'un nombre de statues et effigies bronzées, dorées et argentées[1] ». A une autre joute, donnée peu de jours après, on vit entrer dans le champ « un grand et riche chariot triomphal tout revestu de toilles d'or lequel cheminoit dans les nues et estoit mené avec quatre belles hacquenées blanches ; au plus haut d'iceluy estoit la déesse Vénus tenant son brandon de feu et au plus bas estoient de jeunes enfants habillez en Mercures chantans », qui jetaient au passage des vers célébrant les vertus du Roi[2]. Le char qui le suivait portait « Cupido le dieu d'Amour, avec d'autres Mercures qui tous alloyent chantant et en faisant le tour du camp envoyoient pareillement aux dames et damoiselles les faveurs de celuy à qui estoit ledit chariot[3] ».

La mode de distribuer aux dames des pièces de vers de circonstance ou de leur présenter des objets ornés de devises galantes se retrouve dans toutes les mascarades du temps et passera dans le ballet de Cour. Un des exemples les plus anciens en France de cette coutume, qui semble d'origine italienne, remonte à 1548. Au cours d'une joute donnée à Paris pour célébrer l'entrée de la reine Catherine, des « masques vestus en Amazones » après avoir mené les chevaliers sur les rangs du tournoi, offrirent aux dames « des escus d'or entaillés, desquels le chef estoit une teste de dame et le dedans une porte double dont la moitié pouvoit s'ouvrir, l'autre

1. *Ample discours de l'arrivée*... L'année précédente, à Bar-le-Duc, on avait également vu une mascarade des quatre éléments. V. Œuvres de Ronsard. *Cartels et Marcarades*.

2. *Recueil et Discours du voyage du Roy Charles IX... es années 1564 à 1565* (p. 49). Bibl. Nat. Lb 33/156.

3. Monsieur, frère du Roi.

non [1] » et sur lesquels étaient gravées des maximes d'amour.

Si l'on excepte ces quelques innovations d'origine étrangère, les tournois du xvie siècle coutinuent la tradition des pas d'armes de la Cour de Bourgogne. L'élément romanesque domine toujours dans les intrigues imaginées pour motiver ces luttes courtoises. Comme au temps de Charles le Téméraire, on y voit figurer des géants, des nains, des fées, des ermites. Témoin la curieuse joute donnée par Charles IX, au carnaval de Fontainebleau, l'an 1564. A l'entrée du camp se dresse un ermitage dont la cloche annonce la venue des assaillants. A côté s'élève *le château enchanté*, défendu par une troupe de démons, et dont la porte est gardée par un géant et un nain. Six dames, dont la beauté est l'objet du cartel, paraissent « habillées en Nymphes à cheval » et après avoir fait le tour du camp vont se ranger sous la tribune royale. Alors commence la joute au cours de laquelle les défenseurs du château résistent aux assaillants [2]. Ce dispositif se retrouve avec de très légères variantes dans la plupart des tournois de la même époque [3]. Nous le reconnaîtrons dans les grandes mascarades à récits qui vont préparer l'avénement du ballet de Cour.

L'imagination des inventeurs de mascarades est d'ailleurs inépuisable. Aux fêtes de Bayonne qui comptèrent

1. *OEuvres poétiques de Mellin de Sainct-Gelais*, Lyon 1574, p. 10 (in-8°).

2. *Voyage de Charles IX*, p. 6 et 7.

3. A Bayonne, en 1565, il y eut un « combat à picques » entre des chevaliers qui attaquaient des diables et un géant qui retenaient captives deux belles demoiselles. V. *Ample discours de l'arrivée de la Reyne*... et « *Li grandissimi apparati e reali trionfi fatti per il Rè ed Regina di Franza nella città di Baiona. Milano* 1565 (Rés. Lb 33/470).

parmi les plus somptueuses du siècle, la Cour admira un spectacle nautique des plus étranges. Sur la rivière s'avançaient en nageant une baleine et une tortue gigantesque, portant sur leur dos de nombreuses sirènes chantant les louanges de la Reine, cependant qu'Orphée célébrait sur la lyre les vertus de Philippe II. Neptune enfin parut tiré dans son char par des chevaux marins et accompagné de tritons[1]. Nous retrouverons ces mêmes personnages dans le ballet de Cour et dans l'opéra à machines.

Dans les différentes mascarades que nous venons de décrire, le spectacle est l'élément essentiel. Les harangues poétiques, les chansons, les chœurs, les danses ne font que contribuer pour une part secondaire à l'impression générale. On admire la beauté et la richesse des costumes, la hardiesse et l'ingéniosité de la machinerie, on se préoccupe peu de la musique, de la danse et de la poésie. Ces trois arts au contraire prennent une grande importance dans ce qu'on pourrait appeler les mascarades de palais. Celles-ci, bien qu'infiniment variées dans le détail, peuvent se ramener à deux grandes catégories : les mascarades ayant pour objet un récit et les mascarades prétextes à danses et à ballets.

Les premières sont indifféremment diurnes ou nocturnes et se déroulent dans une salle du château ou dans un jardin. Elles forment un des éléments essentiels des réceptions princières. Faire souhaiter à un souverain, ou à quelque puissant seigneur, la bienvenue par une divinité sortie à propos de derrière un bosquet, est une atten-

1. *Li* | *grandissimi* | *apparati e reali* | *Trionfi* | *fatti per il Re e Regina di Franza nel* | *la Città di Baiona, nell' abboccamento* | *della Regina Catholica di Spagna* | ... In Padova MDLXV (in-8°) (Collect. H. Prunières).

tion qui ne saurait manquer d'être extrêmement goûtée. Henri II, à son entrée à Lyon, en 1549, eut ainsi le plaisir de voir apparaître au milieu d'un jardin peuplé d'animaux par bel artifice « Diane chassant avec ses compagnes et vierges forestières ; elle tenoit à la main un riche arc turquois avec sa trousse pendante au costé, accoustrée en atour de Nymphe à la mode que l'antiquité nous la réprésente [1]. » Elle tenait en laisse un lion qu'elle offrit au Roi « par un dixain en rime » puis s'en retourna. Parfois une troupe de Nymphes sort brusquement de derrière un rocher et s'en vient présenter au Roi une collation de confitures avec des compliments infinis [2]. Il arrive aussi que les Masques profitent de l'occasion pour adresser au monarque une harangue faisant allusion aux événements politiques contemporains. C'est ainsi qu'à Toulouse, au carnaval de 1565, une mascarade conduite par Mars s'en vient trouver Charles IX et lui remet solennellement « les armes et piliers de Justice » ; le dieu de la guerre prend la parole et déclame une longue tirade en vers sur les querelles intestines qui viennent de déchirer la France [3]. La mascarade à récit sert souvent aussi à rehausser l'éclat d'un festin : le 22 avril 1556, le Cardinal de Lorraine donne à Blois un magnifique banquet aux reines : on y vit un « masque vestu en Amphion marchant devant douze masques servans, vestus en six sortes de six différentes nations deux à deux, accompagnés de douze dames vestues de même eux. » Arrivé devant Catherine, Amphion lui débite un compliment qui est aussitôt « des chantres réitéré en musique et puis encore sonné par

1. Brantôme. *Œuvres S. H. F.*, t. IX. p. 321.
2. V. la réception de Charles IX à Saint-Privas. *Voyage de Charles IX*.
3. *Voyage de Charles IX*.

divers instrumens à diverses fois[1]. » La même cérémonie se répète pour chaque service.

Dans les mascarades de palais, le récit prend une importance considérable. Les meilleurs poètes de la Cour rivalisent en ce genre. On trouve dans leurs œuvres d'innombrables pièces de vers destinées à ces divertissements ; malheureusement les descriptions de ces spectacles sont rares. Il n'est d'ailleurs pas difficile de reconstituer, par la pensée, des fêtes comme cette « mascarade de neuf filles de la reine aux couches de Madame de Martigues » divisée en trois bandes dont la première adressa sa harangue versifiée au Roi, la seconde à la Reine et la troisième à Madame sœur du Roi[2] ; ou comme cette autre « mascarade de six dames jeunes et petites, habillées en sibylles » ordonnée par Catherine de Médicis un soir « pour donner passe-temps au Roy à son retour d'un voyage faict à Saint-Germain-en-Laye, l'an 1555. » Madame Élisabeth de France qui tenait, avec la dignité de ses neuf ans, le rôle de « Sibille Cumane Amalthée » s'adressa à Henri II. La signora Clarice Strozzi — douze ans — célébra les vertus de la Reine sous le nom de « Sibille Tiburtine » et la jeune Marie Stuart, âgée de douze ans, prédit au Dauphin mille prospérités. Marguerite de Valois fut haranguée par Mademoiselle de Flamy en Sibylle Erythrée et Monsieur de Lorraine par Madame Claude de France — sept ans — en Sibylle Libyque. Enfin la Sibylle Phrygienne parla à Catherine de Médicis « pour l'enfant dont elle étoit grosse[3]. »

1. *Œuvres poétiques* de *Mellin de Sainct-Gelais*. Lyon 1574, p. 17.

2. Vers 1550. Mellin de Saint-Gelais, *op. cit.* — V. Beauchamp. *Recherches sur les théâtres — Ballets, Mascarades*, p. 2.

3. François, duc d'Alençon, né le 18 mars 1554. La mascarade n'est donc pas de 1555.

La mode des mascarades de ce genre fait fureur en France à partir de 1550[1]; il y en a d'innombrables chaque année à la Cour, les unes en quelque sorte improvisées, les autres montées avec grand apparat. Des Nymphes des fontaines souhaitent la bienvenue à Henri II à son arrivée à Saint-Germain[2], les Neuf Muses célèbrent le mariage de Marie Stuart et du Dauphin François[3]. Deux sirènes à Fontainebleau, nageant sur le canal, célèbrent les vertus naissantes de Charles IX et lui prédisent un règne prospère et glorieux[4]. Il serait aisé de multiplier les exemples en extrayant des recueils poétiques du temps les pièces de circonstance destinées à des mascarades.

Les récits étaient parfois d'une forme un peu plus compliquée. Dans la grande mascarade de Bar-le-Duc, en 1564, les quatre Eléments montés sur autant de chars magnifiques s'adressaient au Roi. La Terre, la Mer, l'Air et le Feu se vantaient tour à tour d'avoir fait de lui le plus grand roi du monde. Les quatre planètes : le Soleil, Mercure, Saturne et Mars, survenaient alors et revendiquaient, pour leurs influences bienfaisantes, un tel honneur. Jupiter leur imposait silence et proclamait que

1. Rappelons à ce propos les vers évocateurs de Ronsard :

> « Quand voirrons-nous par tout Fontainebleau
> De chambre en chambre aller les Mascarades ?
> Quand voirrons-nous le matin les aubades
> De divers luths mariez a la voix,
> Et les cornets, les fifres, les hautbois
> Les tabourins, violons, épinettes
> Sonner ensemble avecque les trompettes ?
>
> *Boccage Royal*, éd. Blanchemain, III, 384.

2. Le 21 décembre 1557. Mellin de Saint-Gelais, *op. cit.*

3. *Adieu des neuf Muses aux rois, princes et princesses de France à leur département du festin nuptial de François de Valois...* par Jean de la Maison-Neuve (8°) p. 558.

4. Ronsard. *Les Mascarades, combats et cartels... Les sereines représentées au Canal de Fontainebleau.*

lui seul avait « mis en ce Roy tant de vertus parfaites[1] ».

A côté de ces spectacles où les personnages prenaient part à l'action en déclamant et en chantant, il y avait aussi des mascarades de palais où les figurants, après avoir dansé, se bornaient à distribuer aux dames de l'assistance des feuilles volantes sur lesquelles étaient imprimés des vers sérieux ou burlesques, obcènes ou galants, qui commentaient leurs déguisements ou vantaient la beauté des dames. On rencontre ainsi à la cour des Valois des mascarades muettes de foulons[2], de laboureurs, de sauvages. Les *vers pour les personnages de la mascarade* constituent un des principaux attraits de ces divertissements, où l'on reconnaît l'origine des *ballets-mascarades* et des *ballets à entrées* du XVIIe siècle. Les *inventeurs* rivalisaient d'ingéniosité dans la manière de faire parvenir à l'assistance ces petits poèmes. Par une attention charmante, ce sont des oisillons lâchés dans la salle par des matassins qui, en 1557, vont porter, attachés à leurs pattes, de galants compliments aux belles spectatrices[3].

Sous les règnes des derniers Valois, les intermèdes à l'italienne font leur apparition sur la scène française. Ronsard et ses collaborateurs Jodelle et Baif semblent avoir été les premiers à sacrifier à cette mode étrangère.

Au célèbre carnaval de Fontainebleau, en 1565[4], Catherine de Médicis fit jouer « par Madame d'Angoulesme et

1. Il concluait ainsi son jugement :

« J'auray pour moi les cieux et le tonnerre
Et pour sa part ce prince aura la terre
Ainsi tous deux partirons l'Univers. »

Ronsard, *op. cit.*

2. V. Lestoïle. *Journal, édit. Michaud,* p. 93.

3. Mellin de Saint-Gelais. *OEuvres poétiques,* p. 119.

4. Cf. l'article de Jacques Madeleine dans *La Province,* 1901 (Sept.-Nov.), Le Havre.

par ses plus honnestes et belles princesses, et dames et filles de sa court » une « comédie sur le subject de la belle Genièvre de l'Arioste[1] ». A la fin, et pour conclure dignement cette représentation, on vit paraître l'Amour, un arc à la main, qui chanta son pouvoir en des strophes enflammées[2]. Mais le char triomphal de la Charité étant survenu, il fut dépouillé de ses armes et chargé de liens[3], cependant que la Charité célébrait sa victoire par un récit :

Pour mon trophée en ce char triomphant
Pris et captif, je mène cest enfant,
Qui des mortels a surmonté la gloire[4].

Dès lors les exemples de mascarades théâtrales et d'intermèdes se multiplient. En 1566, le jeune Charles IX et sa mère s'étant arrêtés, dans leur voyage à travers la France, au château de Gaillon, y furent magnifiquement traités[5]. On leur donna le plaisir d'une pastorale, intitulée les *Ombres*, de Nicolas Filleul de Rouen, suivie d'une mascarade où paraissait Pluton qui adressait à la Reine un compliment dithyrambique[6] :

Combien que de longtemps j'ayme ma Proserpine
Je la voulus quitter pour ceste Catherine
Qui de tout l'Univers a pillé les beautez
Et qui a les vertuz toujours à ses cotez.

1. Brantôme. *Dames Galantes. Œuvres*, t. VII, p. 370.

2. Le recueil des *Airs de Cour mis sur le luth* d'Adrien Ballard, 1571, nous a conservé la musique de ce récit.

3. Ce genre de mascarade dérive visiblement des fêtes italiennes du genre de celle que nous avons décrite p. 19.

4. Ronsard. *Cartels et Mascarades*. Le trophée d'Amour à la Comédie de Fontainebleau. — Le trophée de la Charité en la mesme Comédie, édit. Blanchemain, t. IV, p. 131 et 132.

5. Les fêtes durèrent du 26 au 29 septembre 1566.

6. *Les théatres de Gaillon à la Royne* à Rouen chez Georges Loyselet 1566 (Réserve Ye, 426).

Nous entendrons des couplets semblables, dans les ballets de Cour et ensuite dans les prologues des opéras, à la louange des Souverains et des Grands.

Sous l'influence de l'Italie, les intermèdes lyriques devinrent vite d'un usage habituel[1] et, en 1567, Baïf, en publiant sa pièce *le Brave*[2], ne manque pas d'y joindre « les chants récitez entre les actes de la comédie[3] ». Il est pourtant assez singulier de remarquer que les danses figurées, qui jouent un si grand rôle dans le théâtre de Cour en Italie, à cette époque, n'y paraissent point ou que d'une manière tout à fait effacée; en revanche elles triomphent dans les mascarades de Palais.

La conquête du Milanais avait eu sur la danse française une répercussion aussi immédiate qu'imprévue. De même que Ferrare, Mantoue et Florence étaient les berceaux de la mascarade et de la pastorale de Cour, Milan était en quelque sorte l'école où se venaient former les chorégraphes de toute l'Italie. Vers 1550, le célèbre Pompeo Diobono y enseignait son art et comptait parmi ses nombreux élèves le futur auteur des *Gratie d'Amore :* Cesare Negri[4]. En 1554, Monseigneur le Maréchal de Brissac qui avait conquis et administrait le Piémont, engagea le baladin à passer les Alpes et l'emmena avec lui[5] en France. Il y fut

1. En 1556, au château de Blois, on représenta la *Sophonisbe* de Mellin de Saint-Gelais avec entremets à l'italienne. V. Lanson. *Revue d'hist. litt. de la France*, 1903, p. 196-197.

2. P. Toldo. *La Comédie française de la Renaissance* (*Revue d'hist. littér. de la France*, 1897 (p. 366) et 1898 (pp. 220 et 554).

3. *Le Brave*, *Comédie...* 1567 (Réserve Yf. 3902).

4. Sur la foi d'une note du baron Pichon, citée par M. Picot dans sa belle étude sur les *Italiens en France au XVIe siècle*, j'ai affirmé la venue à Paris de Cesare Negri en 1560 (*Année Musicale*, 1911, p. 298). Je dois reconnaître que dans son autobiographie, Cesare Negri ne fait aucune allusion à ce fait.

5. Cesare Negri. *Gratie d'Amore*, p. 3.

le bienvenu, car Henri II se plaisait à la danse comme à tous les exercices physiques. Comblé d'honneurs et de présents, Pompeo Diobono occupa à la Cour une haute situation sous les règnes successifs de Henri II, François II, Charles IX et Henri III qui le tinrent tous en particulière estime[1]. Virgilio Bracesco[2] et Ludovico Palvello[3], venus eux aussi de Milan à la Cour de Henri II, ne furent pas moins fêtés. Un peu plus tard, Giovanni Pietro Gallino[4], Gio. Francesco Giera, Gio. Paolo Ernandès[5] et Bernardo Tetoni[6] leur succédèrent dans les bonnes grâces des Souverains de France.

La présence à la Cour de tous ces étrangers durant la seconde moitié du XVIe siècle explique la vogue soudaine des danses figurées italiennes, jusque-là inconnues ou du moins peu pratiquées en France. Les plus caractéristiques étaient alors le *Brando* et le *Balletto*.

Ces danses n'étaient pas, comme les *Corrente* ou les *Gagliarde*, assujetties à des formes fixes. Le chorégraphe était libre d'inventer sans cesse de nouvelles évolutions. Les diverses figures se succédaient sur des airs de mou-

1. « Ma chi potrebbe creder gl'honori, che gli furono fatti et i gradi che gli furono dati nella corte del Re Enrico Secondo, che pur governatore lo costituì del suo secundo figliuolo Carlo Duca d'Orleans, e stipendii gl'assegnò di ballerino di 200 franchi e di valletto da camera di 260 ? Che piu : Havea mille franchi ancora di pensione e 160 per lo vestire ; nè potrei cosi tosto annoverar i gran presenti, che da diversi principi furongli in poco tempo fatti » *Gratie d'Amore*, p. 4. Un acte du 22 octobre 1560 confirme partiellement le témoignage de Cesare Negri « A Pompée Diebon, millanois, balladin et vallet de chambre de Messeigneurs d'Orléans et d'Angoulesme, 250 liv. tournois. » ...Arch. Nat., K. K. 127, p. 227.

2. *Gratie d'Amore*, p. 3 et Jal. *Dictionnaire Critique*, p. 97 (Série d'actes d'archives le concernant).

3. De 1559 à 1572 (?) Il se maria en 1566. *Gratie d'Amore*, p. 4.

4. Jal., p. 98 et Archives Curieuses de l'hist. de France X, 427.

5. *Gratie d'Amore*, p. 3 et 4.

6. Il se maria en 1582. Arch. Nat. Y. 124 f° 130.

vements variés et les rythmes binaires et ternaires se succédaient selon les nécessités de la danse. Le *Brando* était un véritable ballet théâtral. Comme la *Moresca*, il ne se dansait guère en société[1]. Au contraire, les diverses sortes de *Balli* et de *Balletti* — équivalents des contredanses du XVIIIe siècle et de nos quadrilles — faisaient fureur dans les salons. Vers le milieu du XVIe siècle, les noms se confondirent et les Français baptisèrent *Ballets* sans distinction les *Balli*, les *Brandi* et les *Balletti*.

Catherine de Médicis aimait la danse « où elle avoit très belle grâce et majesté[2] », elle se mêlait même d'inventer des pas de ballets et d'imaginer de nouvelles figures[3]. Avec une si puissante protection et le concours des meilleurs chorégraphes de l'Italie, les ballets ne pouvaient manquer de conquérir une place d'honneur dans les divertissements de la Cour. Au reste on a bien l'impression, en lisant des descriptions de ces danses de Nymphes, d'Amazones et de Sirènes, vêtues de toile d'or et d'argent, d'assister à la floraison d'un genre étranger. Non seulement les maîtres de ballets viennent du Milanais, mais les figurantes sont presque invariablement les filles d'honneur de la Reine, italiennes pour la plupart[4], et les violons qui sonnent ces danses sont piémontais[5].

1. Castiglione dans son *Cortegiano* (1531) déclare : « Benchè in camera privatamente, come or noi ci troviamo, penso che licito gli sia e questo, e ballar moresche e brandi ; ma in publico non così », t. II, p. 73.

2. Brantôme, *S. H. F.*, t. VII, 346.

3. « Elle inventoit tousjours quelques nouvelles dances ou quelques beaux ballets » *ibid.*, p. 346.

4. V. Picot. *Les Italiens en France au XVIe siècle*, Bull. ital. de la Faculté des lettres de Bordeaux, t. IV, p. 310 et suiv.

5. Le maréchal de Brissac qui, en 1554, envoyait à la Cour de France le baladin Pompeo Diobono, fit également présent à la Reine vers le même temps d'une bande de violonistes « très exquise », conduite par le fameux Balthazar de Beaujoyeux.

Le plus célèbre des ballets dansés à la Cour sous le règne de Charles IX est sans doute celui dont Catherine de Médicis fit les honneurs aux ambassadeurs polonais, en 1573[1]. Il empruntait à la mascarade de Cour son appareil ordinaire, comme on en peut juger par la minutieuse description que nous en a laissé Brantôme[2]. La Reine, après avoir festiné fort superbement les Polonais aux Tuileries, leur représenta « dans une grand'salle faicte à poste[3] et toute entournée d'une infinité de flambeaux » « le plus beau ballet qui fust jamais faict au monde... lequel fust composé de seize dames et damoiselles des plus belles et des mieux apprises des siennes, qui comparurent dans un grand roch tout argenté, où elles estoient assises dans des niches en forme de nuées de tous costez[4]. Ces seize dames représentoient les seize provinces de la France, avecques une musique la plus mélodieuse qu'on eust sceu voir[5] ; et après avoir faict dans ce roch le tour de la salle par parade comme dans un camp[6], et après s'estre bien faict voir ainsi, elles vindrent toutes à descendre de ce roch et s'estant mises en forme d'un petit bataillon bizarrement invanté, les violons montans jusques à une

1. Le 19 août. V. planche II.

2. *Œuvres*, VII, 371-372.

3. D'Aubigné affirme que « la Roine avoit fait couper un bois de haute fustaye » pour y dresser le « pavillon d'excessive grandeur » où se donna la fête. *Hist. Univ.*, 1626, t. I, p. 665.

4. On trouvera une description très détaillée de la mise en scène dans la plaquette composée par Daurat à cette occasion : « *Magnificentissimi spectaculi, a regina, regum matre in hortis suburbanis editi, in Henrici Regis Poloniae invictissimi nuper renunciati gratulationem, descriptio*... (Rés. m. Yc. 748).

5. Chaque nymphe fit un long récit comme on peut voir dans la description de Daurat. D'Aubigné prétend que les vers étaient « bien chantez et mal composez ».

6. Tellement on était habitué à voir les chars de mascarades associés aux tournois !

trentaine, sonnans quasy un air de guerre fort plaisant[1], elles vindrent marcher soubs l'air de ces violons, et par une belle cadance sans en sortir jamais, s'approcher et s'arrester devant Leur Majestez, et puis après danser leur ballet si bizarrement[2] invanté, et par tant de tours, contours et destours, d'entrelasseures et meslanges, affrontements et arrests, qu'aucune dame jamais ne faillit de se trouver à son poinct, ny à son rang..... Et dura ce ballet bizarre pour le moins une heure[3], lequel estant achevé, toutes ces dames vindrent à présenter au roy, à la reyne, au roy de Polongne, à Monsieur son frère et aux roy et reyne de Navarre, et autres Grands et de France et de Polongne, chacune à chacun une placque toute d'or,.... bien esmaillé et gentiment en œuvre, où estoient gravez les fruicts et les singularitez de chasque province[4] ».

On ne saurait se méprendre, en lisant cette relation, sur le caractère réel de cette fête. Elle marque, non, comme on l'a dit, l'avènement du ballet de Cour, mais plus modestement la vogue et le triomphe en France de la danse figurée. *Le ballet des Polonais* ne nous apprend vraiment rien de nouveau. Nous connaissons déjà les chars en forme de montagne, les nuées en gaze d'argent, les récits chantés par des nymphes et les figures de ballet. Le *ballet*

1. On trouve dans le premier mouvement de la plupart des entrées de ballets un rythme de marche à deux temps très guerrier.

2. L'épithète bizarre vient naturellement à la plume des chroniqueurs quand ils parlent de ballets. Le mot est pris par eux dans le sens d'ingénieux, d'original.

3. D'Aubigné ajoute ces détails intéressants : « Les Nymphes descendirent pour danser un ballet deux fois premièrement masquées et puis sans masque... Les Polonais admirèrent les confusions bien desmelées, les chiffres bien formez du ballet, les musiques différentes et dirent que le bal de France estoit chose impossible à contrefaire à tous les Rois de la terre. »

4. On en trouve la description dans l'ouvrage de Daurat.

comique de la Reine sera au contraire une invention originale. Certes les grandes joutes-mascarades, organisées par les futurs créateurs du ballet dramatique, peuvent expliquer et faire prévoir sa venue prochaine, comme les premiers essais des musicien de la Camerata Bardi annoncent l'*Euridice*, mais la *Circé* est le premier ballet de Cour où se manifeste une intention théâtrale; où l'on trouve une intrigue, certes fort vague, mais suivie néanmoins; où les diverses entrées, les récits, les chants, les danses concourent également à l'action dramatique. Comme nous le verrons à l'analyse, tous les matériaux dont est construit le *Ballet comique* se retrouvent dans les Mascarades, les Intermèdes, les Joutes, mais le plan en est entièrement nouveau. On y sent une volonté créatrice qui ordonne de son mieux les éléments disparates empruntés aux fêtes antérieures. Nous verrons que si l'on ne peut attribuer aux poètes humanistes de la Cour, et en particulier à Jean Antoine de Baïf, la création du ballet dramatique, c'est néanmoins à leur influence et à leurs théories sur le théâtre et la danse de l'Antiquité qu'il faut en faire revenir l'honneur.

CHAPITRE II

L'INVENTION DU BALLET DE COUR

I. — Idées de *la Pléiade* sur la musique. — L'Académie de Baïf. — Les danses mesurées.

II. — Participation des poètes humanistes aux fêtes de la Cour. — *Mascarade du duc de Longueville* (1565). — *Le Paradis d'Amour* (1572). — Baltazarini, interprète des idées de Baïf.

III. — Influence de l'Italie sur les fêtes françaises au XVIe siècle. — La Pastorale dramatique. — Comédies à intermèdes représentées par les *Gelosi*.

IV. — *Le Ballet comique de la Reine.* — Caractère humaniste de la tentative de Beaujoyeulx. — Les collaborateurs : La Chesnaye, Beaulieu et Salmon, Jacques Patin.

V. — La Représentation du 15 octobre 1581.

VI. — Les Imitations. — Ballets à récits déclamés de la fin du XVIe siècle. — Le Ballet de Cour, importé en Angleterre, y devient un genre littéraire.

I

Le triomphe de *la Pléiade* eut pour conséquence une véritable révolution musicale. Jusque vers 1550, la poésie et la musique ne se prêtaient point un appui réciproque. Janequin n'accordait aucune attention à la qualité des vers qu'il prenait pour prétexte de ses compositions. Il brossait le plus souvent ses vastes fresques sonores au moyen de vocalises et d'onomatopées. De son côté, un poète comme Clément Marot, bien que faisant grand cas

de la musique, se préoccupait fort peu de « marier ses vers aux accords du luth »[1].

Ronsard et les poètes de sa génération sont d'un tout autre avis, ils appellent la musique « la sœur puisnée de la poésie » et affirment que sans elle la poésie est « presque sans grâce, comme la musique sans la mélodie des vers, inanimée et sans vie[2]. » Jodelle résume en deux vers toute cette esthétique :

Mesme l'air des beaux chantz inspirez dans les vers
Est, comme en un beau corps, une belle âme infuse[3].

En proclamant ainsi la nécessité d'animer la poésie par la musique, les poètes de la Pléiade préparent inconsciemment la ruine de l'art madrigalesque. Hantés par cette idée que les vers doivent être chantés sur la lyre à la manière antique, ils encouragent les essais de monodie. L'*Air de Cour* et le *Récit* vont sortir de ces tentatives.

Il semble que des musiciens de second ordre, luthistes et maîtres à chanter, aient joué dans cette révolution un rôle beaucoup plus actif que les illustres compositeurs du temps. On sent pourtant chez quelques-uns de ces derniers, chez Roland de Lassus, par exemple, ou chez Costeley, qui furent en rapport direct avec les poètes de *la Pléiade*, le désir de faire entendre distinctement les paroles, de disloquer le moins possible les phrases et les mots. L'habitude se répand de chanter à voix seule les madrigaux, en réduisant les parties sur le luth. Les *Airs*

1. V. Augé Chiquet. *La Vie, les Idées et l'Œuvre d'Antoine de Baïf*. Paris, 1909, in-8°.

2. Binet. *Vie de Ronsard* dans les *Œuvres*. Paris 1597, t. IX, p. 177.

3. *Œuvres*, édit. Marty-Laveaux, II, 191.

de Cour, publiés en 1571 par Adrien Le Roy [1], attestent la vogue de ces arrangements et l'habileté des luthistes à mettre en valeur les poésies de Ronsard ou de Desportes. Mais on avait composé durant trop de siècles sans tenir compte des lois de la prosodie pour pouvoir brusquement s'y assujettir. La plupart des musiciens de la seconde moitié du XVIe siècle sont persuadés qu'ils ont observé le rythmique des vers quand ils ont placé une note sous chaque syllabe. Fabrice Cajetan compose bravement un air « pour chanter tous sonets [2] » et n'a aucun soupçon de l'hérésie qu'il commet.

Il était indispensable de faire l'éducation des musiciens et du public, si l'on voulait le triomphe durable des idées nouvelles. C'est à cet effet que Baïf fonda, en 1571, avec le compositeur Thibaut de Courville, l'*Académie de musique et de poésie*. Cette institution ayant été déjà l'objet de plusieurs études approfondies [3], nous n'avons pas ici à en retracer l'histoire, mais à signaler l'influence des doctrines qui y furent enseignées sur l'esthétique musicale et chorégraphique de la Renaissance.

Baïf, en créant l'Académie désirait accomplir par la pratique des vers mesurés une réforme à la fois musicale et littéraire. Plusieurs poètes, tant italiens que français, avaient eu déjà l'idée d'appliquer aux vers qu'ils composaient les lois de la métrique latine et grecque, mais aucun ne s'était encore proposé de réali-

1. Bibl. Roy. de Bruxelles. *Fonds Fétis*, n° 2379.

2. *Airs mis en musique à 4 parties sur les poésies de P. de Ronsard et autres excelens poëtes*. Paris, 1578 (Bruxelles, fonds. Fétis, 2313).

3. V. Fremy. *Académies des derniers Valois*. Romain Rolland. *L'Opéra en Europe*, p. 240 et suiv. et surtout *Augé Chiquet*, op. cit., chap. x.

ser par ce moyen l'idéale union de la poésie et de la musique qu'avaient connue les Anciens[1].

Ce fut, nous dit Baïf, le musicien Thibault de Courville « Maistre de l'art de bien chanter » qui lui fit :

..... pour l'art de Musique
Réformer à la mode antique,
Les vers mesurez inventer[2].

Deux autres compositeurs vinrent bientôt seconder les efforts de Baïf et de Thibault :

An la dans'apres é du For é Klôdin
Ozéret antrér.
For, ki son dgs lut maniét savanment,
Klôdin, ô bel art de la Musik' instruit,
Ont d'accors çoezis onoré de se-vers
Lez mezurés çans[3].

Des trois musiciens qui collaborèrent dès le début avec Baïf, nous ne connaissons bien que Claude Lejeune. Thibault de Courville[4] était un excellent chanteur au luth, un maître de musique comme on en rencontre à l'origine de la plupart des réformes mélodramatiques. Avec moins d'ampleur, il fut le Giulio Caccini du cénacle de Baïf, chantant des vers français en observant la quantité des syllabes et en les accompagnant d'accords délicats sur la lyre[5]. On en peut dire autant de Jacques du Faur qui ne

1. Paul-Marie Masson : *L'humanisme musical en France au XVIe siècle* (deux articles dans le *Mercure Musical*, en 1907).

2. *OEuvres*. Marty-Laveaux, II, 46.

3. Mersenne. *Quaestiones celeberrimae in Genesim*, Lutetiae. Cramoisy, MDCXXIII (in f°), p. 1686. — B. N. A. 1247.

4. M. Augé Chiquet place le début de la collaboration de Thibault et de Baïf au milieu de l'année 1567 (*op. cit.*, p. 400).

5. Le 6 octobre 1572, Charles IX lui fait don d'une somme de 125 livres

put rendre de longs services à l'*Académie* puisqu'il quitta Paris, en 1573, pour se retirer en province et ravir de son luth « le bal des Garonnides sœurs.[1] » Si la musique mesurée à l'Antique n'avait eu d'autres interprètes que ces deux artistes, elle eut expiré après avoir charmé les oreilles de quelques humanistes. Nous la connaîtrions seulement par les rares pièces qui nous ont été conservées de Thibault[2]. Mais, par bonheur, le grand musicien Claude Lejeune[3] s'enthousiasma pour l'idée de Baïf et mit son génie au service de cette cause. Ses *Psaumes* et son *Printemps* montrèrent aux musiciens tout le parti qu'ils pouvaient tirer de cette idée. Jacques Mauduit[4] ne tarda pas à suivre l'exemple de Lejeune et composa sur des vers de Baïf ses délicieuses *chansonnettes mesurées*. A dire vrai, ni Claudin, ni Mauduit n'eurent de disciples fidèles ; pourtant leurs efforts ne furent pas stériles. A leur école, les musiciens apprirent à respecter les lois de la prosodie et à forger la mélodie sur le rythme du

tournois « A Joachim Thibault dict Corville, joueur de lire dudict seigneur »... « pour luy donner moyen de parachever la composition de musique par luy commencée, pour chanter à plusieurs voix des vers en rhitme et musicque, qui se réciteront sur la lire et le luth » (Cimber et Daujou. *Arch. curieuses*, t. VIII, p. 355). — Thibault mourut non comme le veut Mersenne vers 1571, mais entre 1580 et 1585. V. Michel Brenet. *Jacques Mauduit. Musiciens .de la Vieille France*, p. 214.

1. Jacques Du Faur, de la branche cadette des seigneurs de Saint-Jory. Cf. S. Macary. *Généalogie de la maison du Faur*. Toulouse, D'Ecos, 1907, (in-4°).

2. Trois airs de Cour du recueil de Bataille (*Ve livre*, 1614, p. 51, 55, 67). — Deux chansonnettes et un *reçant* du recueil de Marin (p. 17, 18, 19).

3. La vie de Claude Lejeune est mal connue. Il naquit à Valenciennes entre 1520 et 1530 et mourut en 1600. Il fut enseveli, le 26 septembre 1600, dans le cimetière protestant de la Trinité, rue Saint-Denis (V. Douen, *Clément Marot et le psautier huguenot*, II, 66). Le père Mersenne a rapporté plusieurs anecdotes curieuses sur ce grand musicien.

4. Sur Jacques Mauduit, V. la belle étude de Michel Brenet. *Musique et Musiciens de la Vieille France*, p. 198 et suiv.

vers. L'Air de Cour fut, pour une grande part, le fruit de leurs peines. Ils rendirent possible la création du récit dramatique, première ébauche du récitatif français auquel Lully devait donner sa forme parfaite près d'un siècle plus tard.

A Paris comme à Florence, poètes, musiciens, humanistes se préoccupaient de retrouver le secret de la mélopée antique. Mais tandis que les italiens, en hommes de théâtre, cherchaient un nouveau mode de déclamation lyrique qui leur permît de chanter des tragédies sur la scène, les réformateurs français ne songeaient qu'à conformer strictement la musique aux exigences de la prosodie, sans tenir compte de l'accent pathétique. C'est pourquoi une nouvelle forme mélodramatique ne pouvait sortir de l'application rigoureuse de ces idées d'humanistes [1].

Baïf et ses collaborateurs songeaient à faire représenter une pièce en vers mesurés à la mode antique, lorsque les guerres de religion éclatèrent et empêchèrent la réalisation de ce projet [2]. Faut-il vraiment le déplorer? Un tel spectacle eût rejoui le cœur de quelques doctes poètes, mais n'eût certainement pas eu de lendemain. Au contraire les idées de l'*Académie*, interprétées et mises en pratique par des musiciens et des chorégraphes affranchis de préjugés pédantesques et plus soucieux de créer une œuvre vivante que de procéder à

1. M. Augé Chiquet, dans la conclusion de son beau livre sur Baïf, a bien mis en lumière cette impuissance de l'humanisme à créer des œuvres vivantes :

« Qu'a-t-il servi à Baïf d'être aussi docte que Dorat, plus fécond que Ronsard, plus riche d'invention et plus hardi en ses initiatives que tout le reste de la Pléiade? Sa science lui devint funeste... en sorte que l'effort entier de cette vie si active et si pleine semble frappé de stérilité » (p. 587).

2. Sauval. *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, p. 492.

une reconstitution historique, provoquèrent l'invention du Ballet de Cour.

Baïf était un esprit trop curieux de nouveauté pour ne pas s'intéresser aux inventions des chorégraphes italiens. Il comprit vite le parti qu'on pouvait tirer des danses figurées. Hanté par le souvenir des spectacles de l'antiquité, il se remémora ce qu'il avait lu touchant les chœurs tragiques et leurs évolutions dans l'orchestre. Bientôt se précisa dans son esprit un plan de réforme chorégraphique, complément nécessaire de la révolution poético-musicale qu'il avait entreprise.

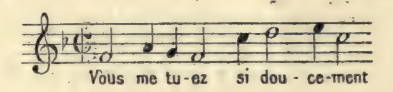
Pour comprendre en quoi consistait la danse mesurée de Baïf, il est indispensable de rappeler brièvement les règles qui présidaient à la composition de la musique mesurée à l'antique. La théorie en est fort simple : les vers ayant été scandés suivant un mètre grec ou latin, le compositeur fait épouser à la mélodie le rythme du vers. Par exemple le mètre choriambique

— ◡ ◡ — ◡ — ◡ —

reçoit pour traduction musicale le rythme :

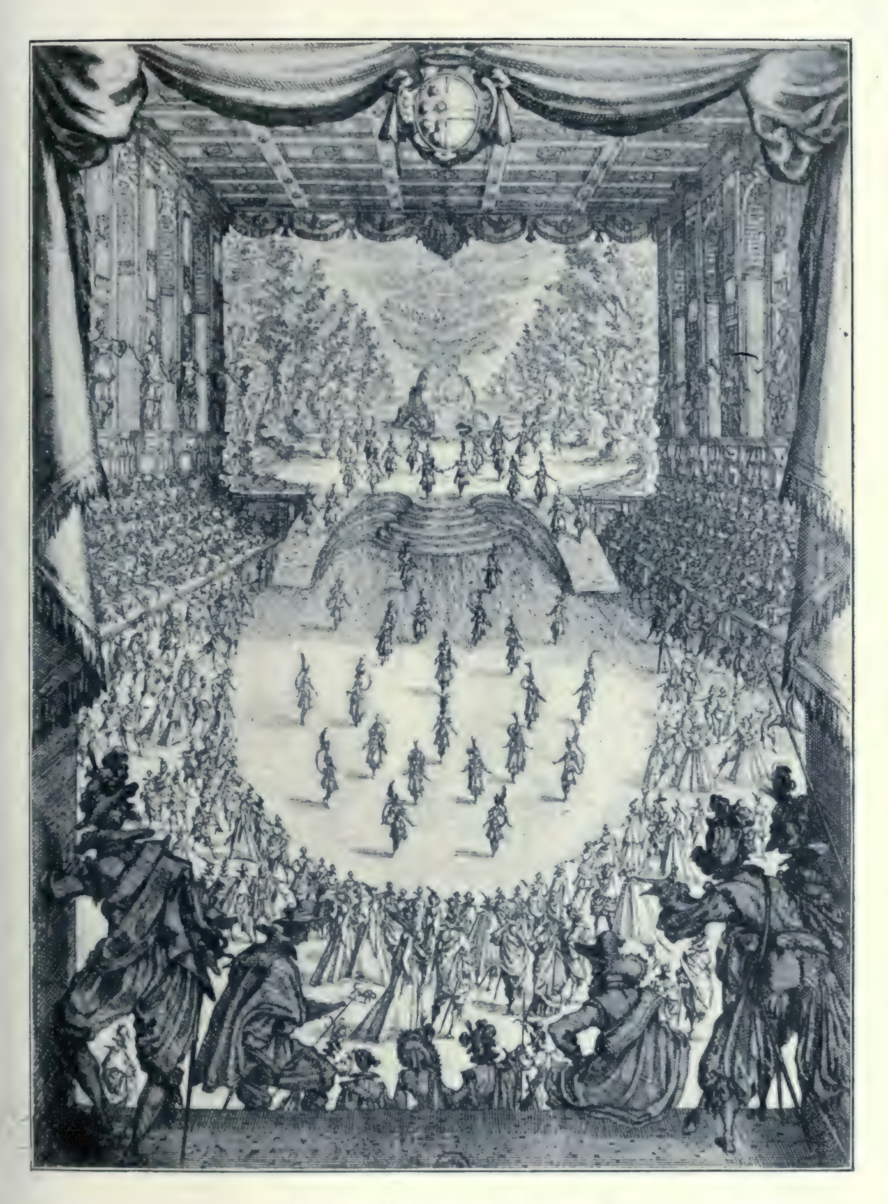
𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥

ce qui donne sous la plume de Mauduit[1] l'air :



Le musicien restait libre de donner à sa composition la ligne mélodique et les harmonies qui lui plaisaient, mais il devait se conformer rigoureusement aux indications métriques du vers.

1. *Chansonnettes mesurées*, édit. Expert, p. 2.



« LA LIBERAZIONE DI TIRRENO »
Ballet dansé à Florence le 6 février 1617.
(Estampe de Jacques Callot.)

La danse obéira aux mêmes principes. Déjà tout naturellement les danseurs ne mettent-ils pas en rapport leurs pas avec la cadence des instruments? Le rythme de la Gaillarde composé de six notes de valeur égale :

𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥 ▬ 𝅗𝅥

ne se traduit-il pas tout simplement par quatre pas d'égale durée, un saut coïncidant avec la pause et une posture sur la dernière note[1] ? Et n'en va-t-il pas de même pour toutes les danses, qu'elles soient jouées sur les instruments ou chantées par les voix? En partant de ce principe élémentaire : l'équivalence de la durée des pas et des notes, Baïf concluait à la possibilité de traduire plastiquement les rythmes les plus variés de la métrique grecque et de mettre en harmonie les gestes et les pas des danseurs avec les chœurs qu'ils chanteraient[2]. Ainsi serait réalisée cette admirable union de la poésie, de la musique et de la danse, qu'avaient autrefois pratiquée les Grecs dans leurs tragédies.

Ce n'était point là pour le poète une utopie destinée à demeurer dans le royaume des songes; nous en avons la preuve dans une pièce de vers, datée du 1er février 1571, où Baïf rend compte au Roi des travaux de la naissante *Académie :*

Après je vous disoy comment je renouvelle
Non seulement des Vieux la gentillesse belle
Aux chansons et aux vers : mais que je remettoys
En usage leur dance : et comme j'en estoys

1. Thoinot-Arbeau. *Orchesographie*, édit. Laure Fonta, p. 53.

2. Mersenne observe que les baladins usent des « mesmes pieds qu'Anacréon, Pindare, Théocrite et les autres poètes, encore qu'ils ne suivent autre chose que leur génie et qu'ils n'en ayent point ouï parler ». *Harmonie Universelle*, VIe livre, 4e part., p. 391.

Encores en propos vous contant l'entreprise
D'un ballet que dressions, dont la démarche est mise
Selon que va marchant pas à pas la chanson
Et le parler suivi d'une propre façon [1].

En 1573, il traçait au duc d'Alençon un tableau séduisant du théâtre des Anciens :

Car leurs vers avoyent la mesure
Qui d'une plaisante bature
Frapoit l'oreille des oïans
Et des chores la belle dance,
En chantant, gardoit la cadance,
Au son des hauboys s'égayans [2].

« Les hommes du siècle barbare » ont hélas! détruit cette merveilleuse harmonie, mais lui, Baïf, et ses collaborateurs de l'Académie, ne désespèrent pas de la remettre en honneur.

« Nous avons la musique preste :
Que Tibaud et le Jeune apreste,
Qui leur labeur ne déniront :
Quand mon Roy benin et sa Mère
Et ses frères, d'un bon salere
Nos beaux desirs enhardiront. »

Cette idée de ballet accommodé aux rythmes variés de la métrique grecque était elle absolument nouvelle et originale? Baïf le premier l'avait-il conçue ou bien ne l'avait-il pas empruntée à quelqu'un des grands chorégraphes italiens qui vivaient à la Cour de France? La question se pose, car on trouve dans les traités de danse publiés par Fabritio Caroso, dans les dernières années du

1. *OEuvres*, édit. Marty-Laveaux, II, 230.
2. *OEuvres*, III, 2.

XVIe siècle, comme un reflet des théories de l'Académie. Il y est sans cesse parlé de la manière de traduire chorégraphiquement le dactyle, le spondée[1] et les diverses combinaisons métriques de l'Antiquité. Caroso nous donne la description d'un *Ballo del Fiore*, mesuré en dactyles et spondées, et même d'un *contrapasso fatto con vera mathematica sopra i versi d'Ovidio*[2], mais, il faut l'avouer, ce sont là des termes pédantesques qui ne répondent à aucune réalité. Si l'on jette les yeux sur la musique, on est surpris de la trouver fort banale et rythmée de la manière la plus plate du monde[3]. Les danses décrites au moyen de cette phraséologie compliquée sont de simples contredanses de salon qui n'ont avec les évolutions choriques rêvées par Baïf que de lointains rapports.

On peut donc se demander si le traité de Caroso enregistre en les défigurant les innovations de Baïf, ou si celui-ci n'a pas été mis sur la voie par les baladins italiens qu'il entendait parler de dactyles, de spondées et de « saphiques » pour désigner certaines successions de pas.

Quoiqu'il en soit, il paraît évident que des maîtres de ballets italiens durent collaborer à la réforme de Baïf. Nous avons eu déjà l'occasion de parler du fameux Pompeo Diobono et de Virgilio Bracesco, tous deux chéris de Charles IX. Il semble difficile qu'ils n'aient pas fréquenté

1. Caroso. *Nobiltà di Dame*. In Venetia MDC — B. Nat. *Réserve* m. V. 82. — p. 59. Del Dattile, come si faccia e donde sia derivato — p. 60 et suiv. Del modo da far lo Spondeo, il Saffice, il Destice, il Corinto, etc...

2. *Ibid.*, pp. 314 et 342.

3. Il est facile de s'en assurer en jetant les yeux sur l'édition qu'en a donnée M. Oscar Chilesotti sous le titre *Danze del Secolo XVI*, t. I de la *Biblioteca di Rarità musicali*, chez Ricordi.

l'*Académie* où s'élaborait une si importante réforme de leur art, surtout si l'on songe qu'à plusieurs reprises ils avaient eu à régler leurs ballets et leurs mascarades sur les indications de Baïf, de Ronsard et des autres familiers de la maison du faubourg Saint-Victor.

L'*Académie*, il ne faut pas l'oublier, avait été fondée sur le patronage effectif du Roi qui ne dédaignait pas d'honorer de sa présence les séances de l'assemblée. Beaucoup de musiciens, chanteurs et instrumentistes de la Chambre et de la Chapelle en faisaient partie. On ne saurait donc s'étonner de retrouver dans différents traités musicaux et chorégraphiques, les idées plus ou moins défigurées de l'école de Baïf. Ces idées, tous les musiciens et les baladins au service du Roi en étaient en quelque sorte imprégnés et, s'ils ne les comprenaient pas toujours très bien, ils croyaient du moins les connaître. Le curieux manifeste placé par Baltazarini en tête de la *Circé* nous en donnera une preuve singulière.

II

Sauval, qui s'est fait l'écho des traditions relatives à l'*Académie*, sans se soucier autrement d'exactitude chronologique, a enregistré le souvenir de l'influence exercée par Baïf et ses collaborateurs sur les fêtes de la Cour : « depuis, écrit-il, il ne se fit plus de Balets ni de Mascarades que sous la conduite de Baïf et de Mauduit. Aussi les Récits et les Chœurs étoient ce qui s'y trouvoit toujours de plus divertissant, tant ils savoient bien accorder la mesure de leurs vers et de leur musique avec les pas et les mouvemens des danseurs, ce qui ravissoit à cause

de la nouveauté[1]. » Si Mauduit, né en 1557[2], ne put prendre une part active aux travaux de l'*Académie de Poésie et de Musique*, il est certain que dès le début du règne de Charles IX, Baïf fut plus d'une fois chargé d'organiser des mascarades. Rien d'étonnant d'ailleurs à cela puisque Ronsard, Jodelle, Daurat étaient également mis à contribution pour ces fêtes. Mais il est assez curieux de trouver, en 1565, le nom de Baïf attaché à une mascarade qui marque une étape de l'évolution du genre vers le ballet de Cour. Elle fut commandée au poète par le duc de Longueville pour solenniser la royale entrevue, en la ville de Bayonne, de Catherine de Médicis et de sa fille, mariée à Philippe II.

Comme la plupart des ballets dramatiques, la représentation commençait par un récit, chanté par la Fée des Pyrénées. Le refrain :

> Bois et rochers, suyvez le son
> De ma charmeresse chanson.

donne à penser que la fée était suivie de chars portant de grands rochers et des arbres[3], dispositif fort usité à cette époque[4]. S'étant arrêtée en face de la noble assemblée, la fée déclamait une longue tirade pour exposer le sujet et le plan de la mascarade. Ces rochers, que voient les spectateurs, enferment six infortunés chevaliers ainsi

1. *Antiquités de la Ville de Paris*, t. II, 492.

2. Mersenne. *Éloge de Jacques Mauduit.* (*Harm. Univ.*, livre VII), réimprimé par Michel Brenet dans son étude sur Mauduit. *Musiciens de la Vieille France*, p. 201.

3. De charmants quatrains composés par Baif étaient attachés au tronc des arbres et sur les rochers. *Œuvres*, II, 331.

4. Il était de mise chaque fois qu'on voulait représenter Orphée charmant de sa voix les rochers et les bois.

métamorphosés par cruel maléfice et ces arbres retiennent des nymphes prisonnières. C'est au Roi à rompre le sortilège :

« Qui par vostre vouloir, de ces verges dorées
Touchera par trois fois les masses empierrées
Fera, miracle grand, saillir de ces rochers
Armez pour le combat, six braves chevaliers. »

Le monarque fait alors le geste attendu et nymphes de s'échapper du tronc des arbres, chevaliers de sortir du flanc des rochers pour danser et combattre à la grande joie des spectateurs. Après quoi les personnages de la mascarade s'en viennent offrir au Roi, aux deux Reines, à Monsieur, au duc d'Albe et aux plus illustres seigneurs et dames de l'assistance, des pommes d'or sur lesquelles sont gravés des compliments *en rimes*[1].

Le dispositif de cette mascarade annonce de près celui des premiers ballets dramatiques. Nous trouverons dans ceux-ci une action analogue et une mise en scène identique. Un récitant viendra de même exposer aux spectateurs le sujet du divertissement.

Il est assez vraisemblable que Baïf et les artistes de son Académie prirent part aux magnificences qui se firent à la Cour, au mois d'août 1572, pour le mariage du roi de Navarre et de la princesse Marguerite de Valois. A cette date, l'*Académie* est en pleine prospérité et travaille avec ardeur à la restauration de la musique, de la poésie et de la danse à l'antique. Le Roi la protège ouvertement contre les attaques de ses détracteurs et honore de sa présence les concerts qui se donnent en la maison du Faubourg Saint-Victor et au collège de Bon-

1. *Œuvres* de Baif, édit. Marty-Laveaux, II, 331.

cour[1]. Aussi est-il probable que Baïf, Thibault de Courville et Claude Lejeune ne furent pas étrangers à la composition de la musique chantée en la grande joute-mascarade qu'on représenta, le 20 août 1572, pour célébrer les noces du roi de Navarre et la réconciliation apparente des Huguenots et des Catholiques. Sans doute Baltazarini, qui depuis quelques années déjà vivait en France, prêta-t-il la main à l'organisation de la fête. Par sa mise en scène et son plan cette mascarade fait si bien pressentir la prochaine création du ballet dramatique qu'il est permis de le supposer. Toutefois, en l'absence de comptes royaux détaillés, nous sommes réduits à des conjectures sur les auteurs de ce fastueux divertissement et savons seulement que les vers étaient l'œuvre de Ronsard.

Nous sommes mieux instruits de la fête elle-même. Une relation contemporaine[2] nous fournit quelques renseignements sur l'action dramatique et de minutieux détails sur la mise en scène qui est des plus intéressantes. On saisit fort bien en quoi consistait la nouveauté du spectacle en comparant la description de la fête du 20 août à celle de la mascarade donnée deux jours plus tôt en la Grand'Salle du Louvre. Celle-ci consistait, comme les *mascherate* italiennes, en un somptueux défilé de chars. D'abord paraissaient « trois grands chariots qui estoyent trois grands rochers ou escueils de mer tous argentez » peuplés de musiciens « jouans de diverses sortes d'instrumens ». A la cime de l'un d'eux

1. V. Augé Chiquet. *Op. cit.*, p. 439 et suiv. — Sauval. *Antiquités*... II, 491.

2. *Mémoires de l'estat de France sous Charles Neuviesme*. A Meidelbourg. MDLXXVIII, t. I, p. 190 et suiv. Bibl. Nat. Lb 33/5. A.

« estoit ce chantre tant renommé, Estienne le Roy [1], qui faisoit retentir toute la salle de sa voix harmonieuse. » Puis s'avançaient sept chars hérissés de coquillages et portant à leur sommet, assis sur des trônes à l'aspect bizarre, des divinités marines. Un char doré en forme de gigantesque cheval marin portait Charles IX costumé en « Neptune, Roy de la mer ». Les princes qui se tenaient sur les chars y firent monter quelques dames et dansèrent avec elles, puis la mascarade se retira.

Nous avons déjà décrit maintes fêtes de ce genre ; au contraire la mascarade-joute du 20 août offre quelques traits originaux et curieux. Il ne s'agit plus d'un divertissement improvisé, mais de « jeux de longtemps préparez ». La mise en scène, qui rappelle celle des joutes que nous avons déjà décrites, est assez compliquée. La vaste salle de Bourbon a été aménagée pour ce spectacle de la façon suivante : A droite on a dressé un « paradis », grand arc triomphal auquel on accède par quelques marches et au travers duquel on aperçoit les Champs-Élysées « à savoir un jardin embelly de verdure et de toutes sortes de fleurs : et le ciel empyrée, qui estoit une grand'roue avec les douze signes, sept planettes, et une infinité de petites estoilles faites à jour, rendans une grande lueur et clarté, par le moyen de lampes et flambeaux... acommodez par derrière. Ceste rouë estoit en continuel mouvement, faisant aussi tourner ce jardin,

1. Estienne Leroy, abbé de Saint-Laurent, était un castrat que Charles IX tenait en particulière affection. Sur ce personnage. Voy. Brantôme, *édit. Lalanne*, V, 284. — Sorbin. *Vie de Charles IX* (*Arch. cur.* de Cimber et Danjou, t. VIII, 300). — En 1572, il figure sur les états royaux comme chantre de la chambre et reçoit 400 livres « pour le desroy du logis de trois petitz chantres, nourriture et despense de leurs montures et dung serviteur qui porte et nettoye leurs besongnes ». Arch. Nat., K. K. 134 f° 51. V°.

dans lequel estoyent douze nymphes fort richement acoustrées[1] ».

A gauche se voyait l'Enfer, représenté apparemment suivant l'usage par quelque monstrueuse gueule béante, « dans lequel y avoit un grand nombre de diables et petis diabloteaux, faisans infinies singeries et tintamarres avec une grande rouë tournant en ledit enfer, toute environnée de clochettes ».

Une rivière coulait entre ces deux constructions; elle portait la barque de Charon « nautonnier d'enfer ». Le décor était donc *dispersé*. Il comportait une machinerie assez compliquée et des effets d'éclairage par transparence que ne dédaigneront pas les siècles suivants.

L'action dramatique était simple[2] : plusieurs troupes de chevaliers errans, armez de toutes pièces et vestus de diverses livrées » tentaient l'assaut du Paradis pour s'emparer des nymphes, mais le Roi et ses frères les repoussaient et « ayans rompu la picque contre lesdits assaillans et donné le coup de coustelas, les renvoyoyent vers l'enfer où ils estoyent trainez par ces diables ». Or, et c'est là un fait historique fort singulier, ces chevaliers errants, rejetés en enfer par Charles IX, n'étaient autres que le Roi de Navarre et ses compagnons huguenots. « Tout cela, écrit d'Aubigné, fut interprété prophétique-

1. *Estat de France*, I, p. 193-195.

2. Est-ce à cette fête que fait allusion le passage suivant de Brantôme ? Cela semble peu probable : « Ce fust une fille de nostre court qui inventa et fit jouer ceste belle comédie intitulée le Paradis d'Amour dans la Salle de Bourbon à huys clos où il n'y avoit que le commedians et commediantes qui servirent de joueurs et d'espectateurs tout ensemble. Ceux qui entendent l'histoire m'entendent bien. (Elle fut) jouée par six personnages de trois hommes et trois femmes, l'un estoit prince qui avoit sa dame qui estoit grande... » (T. IX, 553).

ment par ceux qu'on appeloit fols [1] »... Il semble difficile pourtant de voir une menace de massacre et comme l'annonce de la Saint-Barthélemy dans l'intrigue de cette mascarade. Il eût été vraiment trop maladroit de mettre en garde les huguenots contre le coup qui se préparait à l'insu du Roi. D'ailleurs les prisonniers de l'Enfer allaient être délivrés et conduits aux Champs-Élysées grâce à l'intervention des dames, allusion à l'union du Roi de Navarre avec Marguerite de Valois qui ramenait la paix dans le royaume. Voici comment se déroulait cette seconde partie de la mascarade : lorsque tous les chevaliers errants eurent été défaits, l'Enfer où ils avaient été traînés par les diables, « fut clos et fermé. » « A l'instant descendirent du ciel, Mercure et Cupido, portez par un coq, chantans et dansans [2]. Le Mercure estoit cest Estienne le Roy, chantre tant renommé, lequel descendu en terre se vint présenter aux trois chevaliers, et, après un chant mélodieux, leur fit une harangue [3], laquelle parachevée, il remonta sur son coq tousjours chantant, et fut reporté au ciel. Lors les trois chevaliers se levèrent de leurs sièges,

1. *Histoire Universelle. S. H. F.*, t. III, 303.

2. Ronsard. *Mascarades et Cartels* : (*Dialogue pour une mascarade*). *Amour et Mercure*. Le dialogue se compose de quatrains se répondant et chantés vraisemblablement sur le même air :

AMOUR

Hérault des Dieux qu'une fille d'Atlas
Conceut leger, prend tes ailes cognües,
Et traversant le long chemin des nües
Laisse le Ciel et t'en-vole là-bas.

MERCURE

Fils de Vénus qui portes en tes mains
L'Arc qui aux Dieux et aux hommes commande,
Pour quoy veux-tu que du Ciel je descende
Pour aller voir la terre des humains ?

3. V. *Monologue de Mercure aux Dames*. Dames, je suis le courrier Atlantide... (*ibid.*).

et traversans le Paradis, allesrent aux champs Elysées quérir les douze Nymphes, lesquelles ils menèrent au milieu de la salle où elles se mirent à danser un bal fort diversifié, et qui dura plus d'une grosse heure. Le bal parachevé, les chevaliers qui estoyent dans l'Enfer furent délivrez, et se mirent à combatre et rompre les picques en foule. » Un magnifique feu d'artifice terminait ce spectacle.

On avait déjà vu à Fontainebleau et à Bayonne des chevaliers combattre pour délivrer des belles captives, mais jamais encore la pantomime, la musique et la danse n'avaient été associées aussi heureusement en vue d'une action dramatique. Il faut reconnaître cependant que la poésie lyrique ne jouait dans cette mascarade qu'un rôle bien effacé. Un seul récit chanté par Mercure donnait la raison de ces combats et de ces ballets. Néanmoins on était en bonne voie et le ballet dramatique allait naître quand la Saint-Barthélemy vint détourner les esprits des fêtes et des plaisirs. Si l'on excepte les divertissements qui récréèrent la Cour au mois d'août 1572 et le magnifique festin offert au Roi par Messieurs de la Ville de Paris, le 6 février 1578 [1], il n'y eut plus de grande fête en France avant *la Circé* de 1581. Durant près de dix ans, les arts sont en deuil, les poètes cessent de chanter leurs amours pour écrire des satires politiques et religieuses. L'*Académie de poésie et de musique*, privée des subsides royaux, se voit contrainte de suspendre ses séances. Néanmoins l'idée d'un genre dramatique nouveau où

1. V. *Eglogue latine et françoise avec autres vers recitez devant le Roy au Festin de Messieurs de la Ville de Paris le VIe de février 1578, ensemble l'oracle de Pan présenté au Roy pour Estrennes...* Jean Daurat... et J. Ant. de Baif aucteurs. Paris, Morel 1578 (*Réserve* mYc/945 (b).

s'uniraient, à la mode antique, la poésie, la musique et la danse, idée sans doute issue de l'Académie de Baïf, continue à préoccuper les esprits. D'Aubigné, dans un passage fort obscur de son *Histoire Universelle*, affirme que le plan de la *Circé* avait été dressé par lui [1], à l'occasion de la visite des ambassadeurs polonais, mais que la Reine avait reculé devant la perspective d'avoir à débourser trois cent mille écus pour la réalisation de ce projet fastueux et s'était contentée du ballet donné aux Tuileries. Dans ses *Mémoires*, il affirme avec plus de netteté encore, avoir, dès 1573, « dressé le poinct de la *Circé* [2] ». Faut-il entendre par cette phrase que d'Aubigné fut le véritable auteur du *ballet-comique*? il ne semble pas. L'idée était en l'air et sans doute plusieurs poètes, vers 1570, avaient en portefeuille des projets semblables. Peut-être tout au plus d'Aubigné fut-il le premier à songer à la fable de

1. « Durant les entreprises de ballets et autres galanteries où j'ai dit que nous nous employions, la Roine mère voulant estonner les étrangers de la magnificence françoise eut entre d'autres progès celuy d'une Circé. Ceste Circé présentée à la Royne par un mémoire bien ample, accompagné des stances, des odes et cartels que N., l'inventeur, emporta avec le Roy de Navarre, le tout plust merveilleusement à la Roine et au Roy, hormis que la Roine de Navarre étoit l'idée d'un tel poème et le but de l'invention, mais quand la Roine apprit qu'il falloit 300.000 escus pour l'exécuter, cela luy fit peur et se contenta de ce qui se fit aux Tuilleries. Mais le Roy mémoratif de ce qu'il avoit ouy, fit recercher en Gascongne des personnes qu'il n'aimoit pas, et multiplia tellement les despences que l'on escrivit au Roi de Navarre que les Musicques et ce qui les accompagnoit avoit passé 400,000 escus en despence. »
Hist. Universelle. Amsterdam 1626, t. III, liv. I, ch. XIV, p. 66 et 67. (*S. H. F.*, t. VII, p. 118).

2. Le roy de Navarre et le duc de Guise « couchoient, mangeoient et faisoient leurs mascarades ensemble, balets et carrouzels, desquels Aubigné seul estoit inventeur; et dès ce temps il dressa le point de la Circé que la Royne mère ne voulut pas exécuter pour la despence; et depuis le roy Henri troisième l'exécuta aux nopces du duc de Joyeuse ». *Mémoires*, *édit. Lalanne*, p. 30.

C'est évidemment d'après ce passage que Nicéron a écrit « ce fut quelque temps après (la paix de La Rochelle en 1573) qu'il fit la tragédie de Circé », *Hommes illustres*, 1734, XXVIII, p. 214.

Circé pour sujet de ce divertissement et écrivit-il quelques tirades. Mais nous sommes sur ce point réduits à des conjectures.

Il en est du ballet de Cour comme de l'opéra italien, on ne saurait dire qui en fut l'inventeur. Que voyons-nous à Florence dans les dernières années du XVI[e] siècle? un groupe de poètes humanistes, de musiciens et de chanteurs possédés du désir de reconstituer la tragédie musicale de l'Antiquité. Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, Giulio Caccini, d'autres encore, ont exactement le même idéal; ils savent où ils vont et pourtant il leur faut de longs essais avant d'arriver à donner coup sur coup l'*Euridice*, le *Rapimento di Cefalo* et la *Rappresentatione di anima e di corpo*. Un genre dramatique nouveau ne saurait sortir tout armé du cerveau d'un seul homme, il faut que les recherches et les tâtonnements d'une foule d'artistes en précisent peu à peu les tendances nécessaires, en construisent en quelque sorte l'esthétique à laquelle l'inventeur devra se conformer pour réaliser l'œuvre rêvée. Il en sera ainsi pour le ballet de Cour. L'idéal vainement poursuivi par Baïf et ses collaborateurs de l'*Académie*, va inspirer les efforts de tout un groupe de musiciens obscurs, de chorégraphes, de poètes. Un jour, les diverses parties de l'œuvre étant au point, un homme viendra qui saura les assembler et donnera le premier modèle de la forme dramatique depuis si longtemps désirée. Ainsi Lully résumera en son premier opéra tous les efforts et toutes les aspirations de musiciens qui, depuis quinze ans, essayaient, sans y parvenir, de donner à la France la tragédie lyrique. Mais Lully sera un homme de génie... On n'en saurait dire autant de celui qui semble avoir été le véritable créateur du ballet dramatique.

Venu en France, vers 1555[1], avec la bande de violons « très esquise, toute complette » du Maréchal de Brissac, Baldassarino da Belgiojoso, qui francisa son nom en Balthasard de Beaujoyeulx[2] ne tarda pas à attirer sur lui les faveurs des souverains, tant par son talent de violoniste que par d'aimables qualités d'homme du monde. « Il n'estoit pas parfait seullement en son art, ny en la musique, mais il estoit de fort gentil esprit et scavoit beaucoup et surtout de fort belles histoires et beaux contes ». Il avait eu en son temps de belles aventures d'amour, nous confie Brantôme, qui s'honorait d'être son ami et l'estimait bien haut « le meilleur violon de la chrestienté[3] ». En 1567, il était valet de chambre de Catherine de Médicis[4]. Il servit successivement en cette qualité Marie Stuart, Charles IX, le duc d'Alençon, Henri III et mourut officier de Catherine de Médicis vers 1587. Il était alors écuyer et « seigneur des Landes ».

En somme, autant qu'on peut en juger par les rares témoignages contemporains, c'était un bon musicien, un adroit courtisan et un esprit ingénieux. Ce sont là des qualités dont on trouvera la trace à tout moment dans le *Ballet comique de la Reine*. Ce ne sera pas, à beaucoup près, une œuvre profonde, mais une adroite adaptation

1. Peut-être la bande du maréchal de Brissac vint-elle en France en 1554, en même temps que le fameux chorégraphe milanais Pompeo Diobono.

2. Em. Picot. *Les Italiens en France au XVI[e] siècle. Bulletin de la Faculté des lettres de Bordeaux*, t. IV, p. 310 et suiv.

3. Brantôme, *édit. Lalanne*, IX, 669.

4. *Lettres de Catherine de Médicis.* Imprimerie Nationale, 1909, t. X, p. 535. — Ms. fr. 7856 p. 1238, 1318, 1338, 1399 et Ms. Clair. 836 p. 295. — Ms. fr. 7835 p. 24. Il quitta la maison d'Henri III en 1584; en 1585, il figure avec son fils Charles de Beaujoyeulx, reçu en survivance, parmi les valets de chambre de Catherine (Arch. Nat. K. 387, fol. xxxii-v°). Sa veuve se remaria en 1595. Arch. Nat. Y. 134, f° 244.

au goût des courtisans français des théories humanistes sur le drame antique. Disposant des seuls moyens de réalisation scénique dont se servent depuis vingt ans les chorégraphes royaux pour leurs mascarades, Beaujoyeulx crée une œuvre originale en mettant ces éléments usés au service de l'esthétique éclose en l'*Académie* de Baïf.

III

Il est indispensable de tenir compte de l'influence des *Intermedi* italiens en étudiant la création du ballet dramatique français. Nous avons déjà parlé de ces danses figurées, de ces pantomimes, de ces récits chantés, de ces chœurs qui s'intercalaient entre les actes des pièces tragiques ou comiques, représentées sur les scènes d'Italie, et pénétraient parfois jusqu'au cœur de l'action. A mesure que le théâtre de Cour se développait dans la Péninsule, cette mode devenait envahissante. En même temps le genre pastoral, qui avait fait ses premiers pas avec l'*Orfeo* du Politien et le *Cefalo* de Nicolò da Correggio, trouvait son expression la plus haute dans l'*Aminta* de Torquato Tasso [1].

Le succès de cette œuvre, représentée pour la première fois, le 31 juillet 1573, dans l'Ile du Belvédère, en présence d'Alphonse II d'Este et de sa Cour [2], eut un immense retentissement en Italie et dans toute l'Europe. Le Tasse eut tout de suite des imitateurs et l'*Aminta* fut rapidement traduite en diverses langues.

1. Sur les intermèdes des Pastorales italiennes. V. Carducci. *Storia dell'Aminta* (p. 103). — Aless. d'Ancona, *Giornale Storico della lett. ital.*, VII, p. 54. — A. Neri. *Gl'intermezzi del Pastor Fido. Giorn. stor.*, XI, 405.

2. V. Angelo Solerti. *Vita di Torquato Tasso.* Loescher, 1895, t. I, p. 184. — *Teatro di Torquato Tasso*, edizione critica. Bologna, 1895.

A Paris, on savait fort bien ce qui se passait de l'autre côté des Alpes. Non seulement les lettrés italiens, comme Del Bene ou Corbinelli, étaient fort nombreux à la Cour mais les poètes français entretenaient des rapports épistolaires avec les artistes de la Péninsule. Baïf avait voyagé en Italie, comme d'ailleurs la plupart des membres de la Pléiade, et le Tasse était venu à Paris, en 1571, avec le cardinal Luigi d'Este[1]. Corbinelli avait dû le présenter aux poètes de la Cour française et le mener à l'*Académie* alors dans tout son éclat.

Dès son retour en Italie, Torquato Tasso avait commencé l'*Aminta* et, deux ans plus tard, l'avait fait représenter au Belvedere par les *Comici Gelosi*. Or nous trouvons cette troupe installée peu après à Paris. Qu'elle y ait donné en spectacle des tragédies et des pastorales avec intermèdes lyriques, rien n'est plus probable puisque les pièces avec musique formaient le fond de son répertoire et qu'elle excellait à les interpréter. Il est même fort possible qu'elle ait joué l'*Aminta* qui était alors célèbre par le monde. On peut donc supposer que Beaujoyeulx avait eu connaissance de cette œuvre ou de quelqu'une des imitations qu'elle avait suscitées, quand il travailla à la *Circé*, en 1581. Certes la présence des nymphes, des satyres et des divinités champêtres dans le *Ballet-comique* s'explique fort bien sans cela : ils étaient, depuis longtemps déjà, les héros de toutes les mascarades et de tous les intermèdes ; mais il règne dans les discours des personnages de la *Circé* un ton de galanterie qui trahit l'influence du genre pastoral. La

1. Torquato Tasso ne fit d'ailleurs qu'un très court séjour à Paris. Arrivé le 10 février 1571, il repartit le 20 mars. V. Solerti. *Vita di T. Tasso*, p. 142-148.



« BALLET DES ESPERLUCATES »

Les Fées des Forêts de Saint-Germain.

(Louvre. Dessin n° 32.616).

mise en scène, qui offre un bel exemple de décor dispersé, se ressent également de cette influence et l'on reconnaît en ces treilles, en ces bocages, en cette grotte de Pan, les accessoires ordinaires de la Pastorale italienne[1].

Nous n'avons sur les fêtes théâtrales données à Paris par les *Gelosi*, sous le règne de Henri III, que des indications fort vagues. Nous ne connaissons ni les noms des pièces qu'ils jouèrent, ni les conditions dans lesquelles il les présentèrent au public français. On ne saurait assez le déplorer. Sans doute trouverait-on dans les intrigues mythologiques de leurs tragédies, dans leurs intermèdes musicaux et chorégraphiques, dans leurs procédés de réalisation scénique, l'explication de maints détails du *Ballet comique de la Reine*. Ce que furent ces représentations, on peut toutefois l'imaginer en étudiant les pièces qui formaient le répertoire des *Gelosi* en Italie : c'étaient pour la plupart des œuvres à grand spectacle, entremêlées de musique et de danse. Il leur arrivait aussi de donner des sortes d'opéras où tout était chanté. Ainsi, pour la venue du roi de France, Henri III, à Venise[2], ils interprétèrent devant le monarque une pièce de circonstance composée par le poète Cornelio Frangipane et mise en musique par Claudio Merulo. Prothée chantait le prologue sur la lyre, puis, tour à tour, Iris, Mars, Pallas, Mercure célébraient les louanges du souverain français. Des chœurs séparaient les divers récits et un ensemble madrigalesque terminait cette sorte de gigantesque can-

1. En 1584, *la Fiammella* de Batholommeo Rossi sera représentée devant Joyeuse avec une mise en scène italienne, décor du type de celui dont Serlio donne un exemple dans le IIe livre de l'Architecture. V. *Revue Littéraire de la France, 1903*, l'article de M. Lanson.

2. De Nolhac et Solerti. *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara e Torino.*, 1890, Torino in-8°.

tate dramatique[1]. Il est curieux de voir une telle œuvre interprétée par des acteurs et non par des chanteurs professionnels. Il en sera pourtant longtemps encore ainsi. Ce seront des comédiens qui créeront plusieurs rôles fameux des opéras de Monteverde.

Ce fut sous la double influence des théories humanistes de l'*Académie* et des spectacles italiens, que Beaujoyeulx conçut le projet du *Ballet comique de la Reine*. Est-ce en vérité bien à lui que doit en revenir l'honneur ? fit-il autre chose que de reprendre un vieux projet de Baïf ou de d'Aubigné? on ne sait. Dans le doute nous devons le croire sur parole quand il se donne pour l'inventeur du ballet dramatique[2]. Ce qui semble certain, c'est que l'auteur de la *Circé* avait d'abord simplement l'intention d'écrire une pastorale allégorique entremêlée d'intermèdes lyriques et chorégraphiques, à la mode italienne. Mais, peu à peu, à ce premier projet se substitua l'idée, bien autrement intéressante, de faire concourir également à l'action dramatique la poésie, la musique et la danse. C'est ainsi que naquit le premier ballet de Cour.

IV

Dans le curieux manifeste placé par lui en tête de la *Circé*[3], Beaujoyeulx célèbre en termes dithyrambiques

1. *Tragedia del S. Cl. Cornelio Frangipane al christianissimo Henrico III Re di Francia e di Polonia, recitata nella Sala del gran Consilio di Venezia*. Bibl. Nat, Ms. Ital. 799.

2. Il déclare avec assurance dans la Préface du *Ballet Comique :* « Moymesme qui suis ignorant des loix, scaurois bien rechercher celles qui ont esté introduictes contre les plagiaires, si quelqu'un vouloit estre larron de mes propres inventions. »

3. *Balet comique de la Royne faict aux nopces de Monsieur le Duc de*

l'ingéniosité de son invention. Celle-ci tient tout entière dans ces deux mots : *ballet comique*, c'est-à-dire ballet comédie. Le lecteur s'étonnera sans doute d'un titre véritablement sans exemple[1]. Qu'est ce en effet qu'un *ballet* sinon « des meslanges geometriques de plusieurs personnes dansans ensemble sous une diverse harmonie de plusieurs instruments ? » Mais lui, Beaujoyeulx, a accompli ce prodige de dramatiser le *ballet*. Il s'est avisé qu'il ne serait point indécent de mêler la musique et la comédie « ensemblement, et diversifier la musique de poesie, et entrelacer la poesie de musique, et le plus souvent les confondre toutes deux ensemble : ainsi que l'antiquité ne récitoit point ses vers sans musique, et Orphee ne sonnoit jamais sans vers. » S'il a intitulé la substance *comique*, c'est plus « pour la belle, tranquille et heureuse conclusion où elle se termine, que pour la qualité des personnages qui sont presque tous dieux et deesses, ou autres personnes heroïques ».

Il ne pouvait, ajoute-t-il « tout attribuer au Balet, sans faire tort à la Comedie, distinctement representee par ses scènes et actes : ny à la Comedie sans perjudicier au Balet, qui honore, esgaye et remplit d'harmonieux

Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont sa sœur. Par Baltasar de Beaujoyeulx, valet de chambre du Roy et de la Royne, sa mère. Paris, Adr. le Roy. Rob. Ballard et Mamert Patisson, 1582. » Bibl. Nat. *Réserve* Ln^{27} 10436 (in-4°).

1. « Pour autant, amy lecteur, que le tiltre et inscription de ce livre est sans exemple, et que l'on n'a point veu par cy devant aucun Balet avoir esté imprimé, ny ce mot comique y estre adapté : je vous prieray de ne trouver ny l'un ny l'autre estrange. » ...La plupart des musicologues qui ont parlé du *Ballet comique de la Reine* se sont bien gardés d'étudier de près, ni même de lire l'œuvre dont ils s'occupaient. Aussi tous à l'envi ont-il cru que *Ballet comique* signifiait ballet bouffon. Il est à noter que la *Circé* eut été sans doute appelée *Ballet tragique* sans la superstition de Catherine de Médicis qui, comme les Italiens de son temps, croyait que les tragédies portaient malheur. (V. Angelo Ingegneri *Della poesia rappresentativa*. (*Œuvres de Guarini*). Verone, 1737, III, 484).

recits le beau sens de la Comédie. » C'est pourquoi le titre définit très exactement ce qu'il a voulu faire et les lecteurs auraient tort de s'effaroucher de ce nom. « Ainsi, conclut-il triomphalement, j'ay animé et fait parler le Balet, et chanter et resonner la Comedie : et y adjoustant plusieurs rares et riches representations et ornements, je puis dire avoir contenté en un corps bien proportionné, l'œil, l'oreille et l'entendement. »

Il est intéressant de rapprocher de ce manifeste les vers composés par les poètes de la Cour pour célébrer l'invention du Ballet dramatique. Eux, qui sont depuis longtemps au courant des recherches de Baïf, comprennent tout de suite l'idée d'humaniste qui a présidé à l'éclosion de ce spectacle nouveau.

Beaujoyeux, qui premier des cendres de la Grece,
Fais retourner au jour le dessein et l'adresse
Du Balet compassé en son tour mesuré,

s'écrie l'un d'eux[1] et Auguste Costé insiste sur l'intérêt que présente, pour les érudits, l'œuvre deBeaujoyeulx :

Mon esprit (Beaujoyeulx) esperdûment s'esgare
Dedans tes hauts projets doctement recherchez,
Et des vieux monuments de la Grece arrachez,
Pour esjouir nos Rois d'un spectacle si rare...

Tu as, à la façon des Perses,
Ce Balet nouveau inventé.

admire un troisième poète qui félicite Beaujoyeulx d'avoir rendu : « le balet confus mesuré. »

Il faut faire la part du pédantisme sévissant en cette

1. Le poète Billard.

fin du XVI[e] siècle et surtout de l'exagération poétique. Toutefois, si on lit attentivement le livret du *Ballet comique*, en ayant présentes à l'esprit les idées de Baïf sur la danse mesurée et sur le rôle des chœurs dans le drame, on ne manquera pas d'y reconnaître à tout instant l'influence de ces théories. Rien d'ailleurs de plus naturel si l'on songe aux conditions dans lesquelles l'œuvre fut composée et à quels collaborateurs s'adressa Beaujoyeulx.

« Le Roy ayant conclu et arresté le mariage d'entre monsieur le Duc de Joyeuse Pair de France, et madamoyselle de Vaudemont, sœur de la Royne : delibera solenniser les nopces, de toute espèce de triomphe et magnificence [1]. » Il ordonna l'appareil de « délicieux festins et somptueuses mascarades... courses et superbes combats... avec des balets à pied et à cheval, pratiquez à la mode des anciens Grecs », « le tout accompagné de concerts de musiques excellentes et non encores jamais ouyes [2] ». Ronsard, Baïf et leurs amis reçurent l'ordre de travailler aux vers des tournois et mascarades [3], cependant que Claude Lejeune [4] et les musiciens de la Cour s'employaient acti-

1. *Balet comique*, f° 1.

2. V. Ronsard. *Mascarades pour les nopces de Monseigneur de Joyeuse, Admiral de France.*

3. Lestoile, d'autre part, nous apprend que le Roi donna à cette occasion à Baïf et à Ronsard « pour les vers qu'ils firent pour les mascarades, combats, tournois et autres magnificences des nopces et pour la belle musique par eux ordonnée et chantée avec les instrumens, à chacun deux mil escus, et donna en son nom et de sa bourse les livrées des draps de soie à chacun. *Journal*, édit. Brunet, II, 23.

4. On connaît l'anecdote souvent citée du gentilhomme qui, entendant chanter un air que Claude Lejeune avait composé dans le mode phrygien « avec les parties... pour les magnificences qui furent faites aux noces du feu duc de Joyeuse. » voulut à toute force aller se battre ».

On a conclu de ce récit que Lejeune avait travaillé au *Ballet comique*. Cela n'est point prouvé. La *Circé* ne fut point la seule fête donnée pour le mariage de Joyeuse, et Lejeune, comme Baif, son ami, ne semble pas y avoir pris part personnellement.

vement à composer les airs de ces divertissements. Ce fut alors, si l'on en croit Beaujoyeulx, que la Reine « voyant tant de préparatif se faire pour honorer le mariage de sa sœur, » « voulut bien de sa part se disposer à faire chose qui fust digne de sa majesté. » Elle manda Beaujoyeulx, lui exposa quels étaient « les appareils ja ordonnez » et lui enjoignit d'inventer quelque chose qui ne le cédât en rien aux magnificences entreprises par les autres. Beaujoyeulx se retira aussitôt de la Cour et médita sur ce qu'il pourrait bien imaginer jusqu'à ce qu'il se fût arrêté « sur le dessein qui depuis a esté mis à exécution ».

De retour à la Cour, Beaujoyeulx présenta son projet et expliqua comment « il estoit composé de trois parties, sçavoir des poësies, qui devoyent estre recitées : de la diversité de musiques, qui devoyent estre chantées : et de la variété des choses, qui devoyent estre représentées par la peinture ; » et supplia la Reine de donner « la charge des poésies, musiques et peintures, à personnes qui peussent dignement s'en acquicter[1] ».

C'était là le point difficile. Baïf, Ronsard et les meilleurs poètes de la Cour étaient absorbés par la composition des mascarades et des cartels et ne pouvaient se charger d'un nouveau travail. Il en était de même des meilleurs musiciens de la Chambre et de la Chapelle. Force fut de se rabattre sur des artistes de moindre importance. Le « sieur de la Chesnaye, Aumosnier du Roy, » fut chargé de rédiger en vers les tirades dont le canevas lui était fourni par Beaujoyeulx. A ce propos, on a prétendu que les vers de la *Circé* étaient l'œuvre de d'Aubigné et que La Ches-

1. *Balet comique*, f° 2, v°.

naye n'était qu'un prête-nom. C'est interpréter bien largement le passage si obscur où d'Aubigné revendique l'honneur d'avoir « dressé le poinct de la *Circé* ». Beaujoyeulx, sachant fort bien « comme chacun est jaloux de conserver les fruits de son jardin » et ne voulant pas paraître « s'accommoder des plumes d'autruy » mentionne loyalement tous ses collaborateurs ; il ne paraît pas homme à prendre les vers de d'Aubigné sans le nommer. D'Aubigné qui avait sans doute eu, avant Beaujoyeulx, l'idée d'une pièce allégorique à grand spectacle ayant *Circé* pour sujet, n'a pas été fâché de le rappeler dans ses écrits sans pour cela prétendre que le texte représenté fût le sien. C'est ainsi très probablement qu'il faut entendre le passage contesté[1].

Pour la musique, la Reine commanda « au sieur de Beaulieu[2] (qui est à elle) qu'il fist et dressast en son logis tout ce qui se pouvoit dire de parfaict en musique, sur les inventions qui luy seroient communiquées » par Beaujoyeulx. De Beaulieu, nous savons peu de choses. S'il emporta un prix *au puy de Musique* d'Évreux comme compositeur, il était surtout estimé pour sa belle voix de basse et l'art avec lequel il s'en servait. Beaulieu était un ami de Thibault de Courville et sans doute il avait fait partie de l'*Académie de poésie et de musique*. En tout cas,

1. Avouons d'ailleurs que les vers de la *Circé* sont bien médiocres pour être de d'Aubigné et reconnaissons que dans ses œuvres le poète huguenot ne s'est pas montré si modeste qu'on puisse trouver naturelle la manière dédaigneuse dont il traite une pièce dont il aurait été l'auteur. Il ne sait d'ailleurs de la représentation que ce qu'on en a écrit au roi de Navarre. C'est être bien mal informé d'une œuvre qui vous appartient !

2. Il s'appelait Lambert de Beaulieu. Une lettre de l'empereur Rodolphe II à son ambassadeur à Paris (citée par Fétis) parle de lui en termes très flatteurs : « un bassiste d'une voix admirable et qui s'accompagnait sur le luth... »

il enseignait les théories chères à Baïf, relatives à la métrique musicale ; le compositeur Fabrice Cajetan nous en a laissé un précieux témoignage. « J'ay fréquenté l'escole de Messieurs de Courville et Beaulieu, l'ung Orphée, l'autre l'Arion de France... car ils ne sont seulement excellents aux récits de la lyre, mais très doctes en l'art de musique... Suivant leurs avertissements et bons avis, j'ay corrigé la plupart des fautes que j'avoy pu faire en n'observant les longues et brèves de la lettre[1]. »

Beaulieu s'adjoignit plusieurs collaborateurs choisis parmi les musiciens de la chambre royale et « spécialement maistre Salmon[2] » chantre et valet de chambre du Roi, qui avait, en 1575, remporté un prix au *Puy de musique* d'Évreux[3]. Nous ignorons comment se fit la division du travail. Assurément Beaulieu prit pour lui la composition des principaux airs et récits du ballet; quant à Salmon, peut-être se chargea-t-il de la musique instrumentale[4]. Au XVIIe siècle, ce seront très rarement les mêmes artistes qui écriront les chants et les danses des ballets. Peut-être en fut-il déjà ainsi pour la *Circé ?*

Les magnifiques décorations projetées par Beaujoyeulx furent exécutées par « Maistre Jacques Patin, peintre du Roy », qui se surpassa lui-même.

Avec une activité fiévreuse, musiciens, peintres et poètes se mirent au travail sous la surveillance de Beaujoyeulx qui tenait la main à ce qu'aucune fantaisie indivi-

1. Préface des *airs mis en musique*.

2. V. sur Salmon. Michel Brenet. *Musiciens de la Sainte-Chapelle*, p. 138 et 139.

3. Bonnin et Chassant. *Puy de Musique érigé à Evreux*, p. 53.

4. Supposition vraisemblable si, comme l'assure Fétis, Salmon était aussi violoniste.

duelle ne vînt compromettre l'équilibre et l'unité de l'œuvre. On dépensa l'argent sans compter. Le Roi désirait éblouir la Cour par son faste et prouver aux yeux du monde que la France n'était pas à bout de ressources. Catherine de Médicis, dans une lettre écrite peu après les fêtes, laisse bien voir l'intention des souverains. Elle déplore que les envoyés du Grand Seigneur n'aient pu arriver à Paris à temps pour jouir « des triomphes et magnificences qui se font sur l'occasion des nopces du duc de Joyeuse et de Melle de Vaudemont, en quoy ils se fussent bien aperceus que la France n'est pas tant abaissée de pauvreté que aucun des estrangers l'estime[1]. » Henri III n'hésita pas à dépenser quatre cent mille écus en cette occasion, si l'on en croit d'Aubigné. Le chiffre doit être fort exagéré, mais il fallut, sans aucun doute, une somme énorme pour exécuter le projet grandiose de Beaujoyeulx.

V

Bien que poussés avec activité, les préparatifs de la *Circé* ne purent être terminés à temps pour les noces du duc de Joyeuse et l'on dut se contenter, du 18 au 24 septembre 1581, des mascarades, bals et tournois ordonnés par le Roi et la Reine mère. *Le ballet comique de la reine Louise* ne fut représenté que le dimanche 15 octobre.

Le bruit de ces apprêts magnifiques attira, dès le point du jour, une foule de peuple à toutes les portes de la grande salle de Bourbon où devait se donner le spectacle.

1. *Lettres de Catherine de Médicis*, édit. Baguenault de Puchesse, VII, 401. (Lettre à M. du Perrier, en date du 28 sept. 1581).

« Les archers des gardes du Roy, lieutenans et exempts » avaient reçu l'ordre de ne laisser pénétrer que « personnes de marque et cogneuës : néantmoins (lorsque le Roy accompagné de la Royne sa mère, des princes et princesses, seigneurs et dames de sa court, entrèrent en la salle) on remarqua facilement qu'il y avoit de neuf à dix mille spectateurs assemblez[1]. »

« L'appareil » de la salle occupa d'abord l'attention du public. Le Roi et la Reine mère étaient assis sur une estrade couverte d'un dais. Ils voyaient, à leur droite, le *bocage de Pan*, et, un peu en retrait, la *grotte* entourée d'arbres illuminés. A leur gauche, *la voûte dorée*, entourée de nuages à l'extérieur, toute resplendissante de lumière en dedans, arrêtait les regards. Elle contenait des chantres qui devaient répondre en écho aux airs des figurants. Le jardin de Circé et son palais occupaient le fond de la salle, laissant à droite et à gauche un passage pour l'entrée et la sortie des personnages et des chars.

« Sur les dix heures du soir, le silence ayant esté imposé, on ouit aussitost derrière le chasteau une note de hautsboys, cornets, sacquebouttes, et autres doux instrumens de musique. » Après cette ouverture le spectacle commença.

Un gentilhomme sortit en courant du jardin de Circé et, témoignant par sa mimique d'une vive frayeur, s'en vint jusqu'au pied du trône où siégeait le Roi et expliqua, en une longue tirade versifiée, les causes de sa terreur : la redoutable magicienne Circé l'a attiré dans ses jardins enchantés et l'y retient captif. Il supplie le roi

1. *Balet comique*, f° 7, v°.

de combattre la sorcière et de mettre fin à ses exploits funestes. A peine a-t-il achevé que Circé paraît, furieuse et regardant en tous sens si elle n'aperçoit pas le fugitif. Elle exhale sa douleur en une complainte et s'en retourne « avec une contenance de femme fort irritée ».

Des sirènes et des tritons entrent alors en chantant dans la salle. Un char s'avance à leur suite, construit en forme de fontaine et portant des divinités marines : Thétis et Glaucus entourés de néréides. Sur des sièges d'or, au pied de la fontaine, sont assises des naïades magnifiquement vêtues. Les courtisans reconnaissent en elles les danseuses du ballet, les héroïnes de la fête : la reine Louise, la princesse de Lorraine, les duchesses de Guise, de Nevers, de Joyeuse, de Mercœur, d'Aumale et autres dames d'illustre naissance. Un chœur de huit tritons représenté par les « chantres de la chambre du Roy joüans de lyres, lutz, harpes, flustes et autres instrumens avec les voix meslees » ferme la marche. Le cortège s'arrête, Thétis et Pelée[1] dialoguent en musique et les naïades, descendues de leur char, se livrent au plaisir de la danse au son des violons, mais Circé survient et d'un coup de sa baguette magique frappe tous les figurants d'immobilité.

A peine la sorcière s'est-elle retirée qu'on voit descendre du haut de la salle un nuage portant Mercure. Le dieu chante dans les airs un long récit et, avant de toucher terre, asperge de la liqueur du Moly les violons et les nymphes qui, à l'instant, reprennent la danse interrompue ; mais Circé, furieuse, de nouveau les fige sur place ; elle enchante même Mercure et, après avoir triomphé en

1. Rôles tenus par le compositeur Beaulieu et sa femme.

un long monologue, ellel es emmène tous captifs dans son jardin. Un tel crime ne peut rester impuni. De toutes parts des satyres et des nymphes dryades accourent pour délivrer les filles de la mer. La nymphe Opis adjure Pan Bocager de les aider dans leur entreprise et celui-ci promet son appui.

Les quatre Vertus arrivent à la rescousse. Minerve fait son entrée sur un char traîné par un monstrueux serpent et déclare au Roi qu'elle va :

« Chasteau, charmes, liens, à la Circé ravir ».

Appelé par elle, Jupiter descend du ciel sur un aigle, aux accents du chœur de la *Voûte dorée*. Pan sort de son bocage accompagné de satyres armés de gros bâtons « nouailleux et espineux » et tous marchent en troupe à l'assaut du palais. Circé les accueille par une harangue « fière et pleine d'arrogance » mais les dieux se ruent sur le jardin et y pénètrent. Jupiter frappe Circé de son foudre et la mène prisonnière à travers la salle pour la remettre entre les mains du Roi auquel il présente ses deux enfants, Minerve et Mercure, enfin délivrés. Les dryades, en signe de réjouissance, commencent à danser et vont ainsi jusqu'au jardin de Circé pour chercher leurs sœurs. Les nayades « désenchantées » paraissent alors et, se joignant aux autres nymphes, forment le *Grand ballet* au son des violons.

Après une infinité de figures et d'évolutions à travers la salle, « les Naïades et les Dryades firent une grande révérence à sa Majesté » et la Reine ayant remis à son époux une médaille d'or « où il y avoit dedans un Dauphin qui nageoit en la mer », les autres dames offrirent pareillement des médailles, ornées d'emblèmes et de devises, aux principaux seigneurs de la Cour. Puis elles

menèrent les Princes danser le grand bal « et iceluy fini, on se meit aux bransles et autres dances accoustumées ès grands festins et èsjouïssemens. Ce qu'estant achevé, les majestez des Roy et Roynes se retirèrent, estant desjà la nuict fort advancée : veu que ce Ballet Comique dura depuis les dix heures du soir, jusqu'à trois heures et demie après minuict, sans que telle longueur ennuyast, ny despleust aux assistans..... [1] »

On peut se demander si les spectateurs comprirent bien toute la portée de l'invention de Beaujoyeulx. Le genre nouveau, paré de toutes les grâces et de toutes les séductions des fêtes de Cour antérieures, emprunte au drame son intrigue suivie et son unité. La musique et la danse cessent d'interrompre l'action pour y participer. Récits, airs, ballets, pantomimes ont leur raison d'être au seul point de vue de l'expression dramatique Nous sommes loin des mascarades italiennes ou françaises aux intrigues rudimentaires ; ici la poésie, la musique et la danse concourent également à l'effet scénique.

A ne jeter sur l'œuvre qu'un coup d'œil superficiel, rien ne semble nouveau : on connaît déjà ces décors bocagers, ces entrées de nymphes et de faunes, ces chars où se pressent des divinités païennes, ces récits et ces chants à la louange du prince. Ce sont là les ornements ordinaires des pastorales de Ferrare, des mascarades de Florence, des intermèdes de Venise. Jamais pourtant ces divers éléments n'ont servi à traduire une intrigue suivie comme celle de la *Circé*. Le *ballet-comique*, né de la fusion de la comédie et la mascarade, est en son genre une création aussi originale que le mélodrame florentin.

1. *Balet Comique*, f° 64.

Aussi comprend-on l'enthousiasme des poètes humanistes qui crurent voir ressusciter en lui la tragédie antique avec ses tirades déclamées, ses chants et ses danses. Cette conception peut nous sembler étrange aujourd'hui ; il suffit pourtant de consulter les théoriciens du ballet pour voir qu'au XVIIe siècle, ils croyaient encore reconnaître dans le ballet une image, affaiblie mais exacte, des chœurs de la tragédie antique. [1]

VI

La forme nouvelle fut bien vite célèbre par le monde et la *Circé* engendra un grand nombre d'imitations. Si Beaujoyeulx avait mis à exécution les menaces qu'il proférait dans sa préface contre les plagiaires, il aurait eu fort à faire. La *Circé* avait coûté des sommes considérables, aussi, vu l'état des finances, il ne fut plus question à la cour de donner un autre spectacle de ce genre ; on dut se contenter de *ballets-comiques* de proportions plus modestes[2].

Les guerres de religion qui sévissent alors et ruinent le pays, empêchent, durant toute cette fin du XVIe siècle, de grands déploiements de magnificence. Les chroniqueurs, occupés à narrer les intrigues politiques et les combats incessants, ne songent guère à nous donner des détails sur les rares fêtes qu'ils mentionnent incidemment. Pourtant la vogue du genre nouveau est attestée par la présence de nombreuses poésies destinées à des *ballets* dans les recueils publiés à cette époque. C'est là un fait nouveau : avant la *Circé* nul ne se fût avisé d'employer le

1. V. Ménestrier. *Ballets anciens et modernes.*
2. V. *Journal de Lestoile*, édit. Michaud, p. 181.

mot *ballet*[1] pour désigner une représentation dramatique[2].

En 1592, nous rencontrons le livret d'un *Ballet de Chevaliers François et Béarnois, représenté devant Madame, à Pau, le 23e jour d'aoust* 1592[3]. L'action est d'une extrême simplicité ; les chevaliers Français et les chevaliers Béarnais viennent vanter à Madame leur loyalisme et se défient mutuellement. Ils mettent déjà l'épée à la main et combattent, quand un coup de tonnerre éclate et Mercure paraît tandis que « le luth et autres instrumens joüent une passemeze. » Le Dieu prononce un long discours[4] pour les apaiser et leur expose les ordres de Jupiter : des nymphes guerrières vont venir combattre Cupidon. Si elles ont la victoire,

Les chevaliers Bearnois emporteront la gloire
Du combat entrepris, et Madame toujours
Vivra sans savourer le breuvage d'Amours.

mais, si Cupidon est vainqueur, Madame épousera « quelqu'un des demy Dieux du royaume Gaulois ». Les Nymphes, armées d'arcs et de flèches luttent alors contre l'Amour en dansant. Mises en déroute par lui, elles se réfugient auprès des chevaliers béarnois. De nouveau le tonnerre gronde, une suave musique se fait entendre, Mercure paraît. Il célèbre la victoire de Cupidon et engage les

1. Notons que l'orthographe du mot est peu fixée : on écrit tantôt *balet* et tantôt *ballet*.

2. Pour éviter la confusion qui pourrait se produire dans l'esprit du lecteur entre le sens original et le sens dérivé du mot ballet, désormais nous l'écrirons en italique lorsque nous voudrons parler de la danse figurée et en caractères ordinaires, lorsque nous lui donnerons la signification de représentation théâtrale.

3. *Balletz representez devant le Roy à la venue de Madame à Tours en 1593*. Tours. Jamet Métayer 1593 (réimp. par Lacroix, I, p. 89 et suiv.).

4. En soixante-douze vers !

chevaliers à s'entendre pour combattre les ennemis du dedans et du dehors.

> Finissez vos débats, tournez vostre fureur
> Sur les perturbateurs du repos de la France...
> Passez les Pyrénées et domptez la furie
> Des traistres nourrissons de la fière Ibérie...

« Ceci faict, Mercure demeura auprès de Madame, luy d'un costé et Amour de l'autre et lors les Chevaliers Bearnois rendirent les armes aux François. » Après quoi les nymphes furent désarmées par l'Amour. Celui-ci décocha une flèche à Madame et les nymphes, ayant entonné une chanson en l'honneur de l'hymen projeté, se joignirent aux chevaliers pour danser un *ballet.*

Deux ballets royaux, représentés à Tours l'année suivante, comportent également de longs récits déclamés, des chants, des combats et des danses. Dans le *Ballet de Madame de Rohan*, on voit Médée qui par ses sortilèges s'efforce vainement de ravir aux Français leur liberté. Tous ces ballets sont construits sur des sujets allégoriques et patriotiques. La musique y est en général très sacrifiée à la poésie, les récits chantés sont rares et les airs ont peu de part à l'action. Visiblement le Ballet de Cour tend à cette date à devenir un genre littéraire.

Par une fortune singulière, ce fut en Angleterre que le ballet-comédie continua l'évolution commencée en France. Importé dans ce pays durant les dernières années du XVIe siècle, il ne tarda pas être l'occasion de véritables chefs-d'œuvre poétiques[1]. Ben Jonson et Milton s'illus-

1. Brotanek. *Die englischen Maskenspiele.* Wien, 1902. — Maurice Castelain. *Ben Jonson*, Paris, 1907. — Paul Reyher *Les Masques anglais*, Paris, 1909.



Belleville. La Barre. M. de Liancourt.

« ENTRÉE DE L'HOSTE, DE L'HOSTESSE ET LEUR VALET »

Le Château de Bicêtre (1632).

(Louvre. Dessin n° 32.654).

trèrent dans ce genre aristocratique. Traité par eux, le *Mask* devint une sorte de comédie versifiée dont l'intrigue motivait le plus ingénieusement possible, l'entrée des danseurs. Les chants ajoutaient à l'action une séduction de plus, mais ne lui étaient pas indispensables.

Ce sera une conception toute différente qui triomphera en France et en Italie dès le début du XVIIe siècle. La forme poétique y sera sacrifiée à la musique et à la danse. Les personnages ne s'exprimeront plus que par gestes ou en chantant. En un mot, le ballet dramatique se rapprochera par sa forme beaucoup plus de l'Opéra que de la comédie.

CHAPITRE III

ÉVOLUTION DU BALLET DE COUR

I. — Les *Ballets-Mascarades* sous le règne de Henri IV. — Substitution du chant à la déclamation dans les Ballets de Cour (1600-1610).

II. — Les *Ballets Mélodramatiques*. — Du *ballet d'Alcine* au *ballet d'Apollon* (1610-1621).

III. — Le *Ballet à entrées*. — Décadence du genre (1621-1650).

I

Le triomphe du Ballet dramatique avait provoqué la décadence de la Mascarade à grand spectacle dont il était issu, mais non de la Mascarade de société. Celle-ci est plus en faveur que jamais au début du règne de Henri IV. Comme par le passé, le seigneurs se déguisent et se masquent pour porter des momons dans les assemblées joyeuses. Ils pénètrent en bandes bruyantes dans les salles où se tient la compagnie, avec leur cortège de porte-torches et de musiciens. On a vu qu'à l'origine la mascarade ne comporte nécessairement ni danses ni chants. Ce n'est, suivant la définition de M. de Saint-Hubert, qu' « une chose impourveuë de gens qui se déguisent sans dessein et suivant leurs fantaisies, aussi n'est-elle faicte que pour porter momons et se on y dance, ce sont airs et pas à vollonté et plus communé-

ment les dances ordinaires avec les dames qui si rencontrent[1] ».

Très rapidement, sous l'influence du ballet dramatique, la mascarade va se transformer. Le ballet nécessitait l'emploi d'un appareil théâtral compliqué, il mettait en mouvement des poètes, des musiciens, des chorégraphes, des peintres, des acteurs, des chanteurs, des danseurs, des machinistes. On ne pouvait songer à donner souvent à la Cour un divertissement si coûteux, en un temps où Sully faisait régner sur les finances une sage économie[2]. On en vint donc rapidement à combiner la mascarade et le ballet de manière à former un spectacle dépourvu d'intérêt dramatique mais plaisant et peu dispendieux. C'est de ce genre hybride qu'il est si souvent question dans les mémoires historiques et les correspondances du temps. Pour plus de clarté, nous l'appellerons : le *ballet-mascarade*. Il ne demandait pas de bien longs préparatifs ; un jour quelques courtisans se réunissaient et décidaient de danser un ballet ; ils convenaient d'abord du choix des déguisements : sorciers, maures, barbiers, garçons de taverne, juifs, etc. Les travestis nobles et galants étaient réservés de préférence aux grands ballets dramatiques.

1. *La manière de composer et faire réussir les ballets.* A Paris, chez François Targa au Palais, dans la Grand'Salle, au Soleil d'or près la Chapelle. MDCXLI. (Seul exemplaire connu à la Bibliothèque Mazarine. *Réserve* 68.146 (in-8°) pp. 5 et 6.

2. Les seigneurs parvenaient non sans peine à faire payer les dépenses des ballets et le Roi devait intervenir : « A propos de ballet, conte Tallemant, M. le Prince en dansa un et le Roy commanda à M. de Sully de donner une ordonnance pour cela. M. de Sully enrageoit, et, comme pour se moquer, il mit en bas : « Et autant pour le brodeur ». Pour le faire enrager encore plus, M. le Prince se fit payer le double, en disant qu'il y en auroit la moitié pour le brodeur. Il alla avec toute sa maison chez M. d'Arbaut, trésorier de l'épargne, et n'en sortit qu'il n'eût reçu l'argent... » *Historiettes.* IIIe édition Garnier, éd. Tome I, p. 148.

Après que vêtements et masques avaient été confectionnés et que les seigneurs avaient appris les pas qu'ils devaient exécuter, ils se rendaient dans le château où se donnait la fête. Il n'était point rare qu'un ballet concerté à Paris fût représenté à Saint-Germain ou à Fontainebleau ; dans ce cas, les figurants emmenaient avec eux les musiciens en carrosse[1]. Aucun théâtre, aucun décor n'était nécessaire à un tel spectacle, n'importe quelle grand'salle suffisait. Les violons formaient la première entrée ; ils étaient bizarrement vêtus et masqués ; parfois ils paraissaient jouer de leurs instruments derrière leur dos[2]. Puis venaient les pages, porteurs de flambeaux, qui se rangeaient en cadence autour de la place réservée aux baladins. Le premier groupe ou quadrille faisait alors son apparition ; après avoir dansé, il laissait la place à un second quadrille et ainsi de suite. A la fin tous les personnages de la mascarade se réunissaient pour le *grand ballet*. La représentation terminée, chacun enlevait son masque et allait prendre une dame de l'assistance pour le bal qui durait jusqu'au matin.

Il ne faudrait pas croire qu'on dansât uniquement dans les divertissements de ce genre. Souvent des scènes de pantomime ou des tours d'acrobatie alternaient avec les danses figurées. Les sauts périlleux, les pyramides humaines[3], les luttes à main plate trouvaient leur place dans ces spectacles[4]. On y mimait aussi parfois de petites farces : dans un certain *ballet des singes*, une femme,

1. Bassompierre. *Mémoires*. S. H. F. Tome I, p. 61-63.

2. « Mais c'est qu'en effet ils avançoient à reculons et avoient des masques au derrière de la tête... » Marolles. *Mémoires* I, p. 70.

3. V. en particulier les curieux dessins de l'album de la Collection James de Rothschild.

4. Lacroix. *Ballets et Mascarades de Cour* I p. 170.

après avoir débité un récit aux dames, conduisait dans la salle la troupe des danseurs déguisés en magots et « les aidoit à desrober un mercier qui estoit endormy[1] ».

Souvent le *ballet-mascarade*, au lieu de ne faire intervenir que des personnages de même costume, mettait en action des troupes de danseurs portant divers déguisements. Une *mascarade rustique* faisait défiler des laboureurs, des moissonneurs, des vanneurs, des batteurs[2]. *La mascarade de la foire Saint-Germain* montrait successivement des peintres, des opérateurs, des coupeurs de bourses[3]. On ne tarda pas à justifier par une action rudimentaire l'entrée de ces personnages. Toutefois le *ballet-mascarade* demeura toujours fort éloigné de l'idéal dramatique qui inspirait, vers le même temps, les grands ballets de Cour. Il a bien un sujet, mais pas d'action suivie. On en peut juger par la description de ce *ballet des Echecs*, dansé au carnaval de 1607, que Bassompierre proclame « plus ingénieux qu'aucun autre[4] ». « L'ordre estoit tel, que deux hommes masquez estendirent un grand eschiquier de toile sur la place... Après cela les violons commençoient à sonner et deux habillez à l'Espagnole, avec chacun une longue baguette à la main, entroient dançant un ballet d'une mesure grave, et se plaçoient chacun sur une escabelle, des deux costez de la salle, vis-à-vis l'un de l'autre[5] ». Alors entraient suc-

1. *Recueil des plus excellens ballets de ce temps*. Paris, Toussaint Du Bray 1612. (in-8°). — Lacroix, *Ballets et Mascarades de cour*. Tome I p. 197.

2. *Fleurettes du premier meslange de N. Le Digne, sieur de l'Espine-Fonteney*. Paris. Jeremie Périer, 1601 (in-12).

3. Lacroix, I, p. 204 et suiv.

4. *Mémoires*, I, p. 191.

5. *Recueil des Masquarades et jeux de prix à la Course du Sarasin faits ce Karesme-prenant en la présence de Sa Majesté à Paris*. Paris, G. Morette 1607 in-8°. — Bibl. Mazarine. 34.613 [23] pièce 7.

cessivement les huit pions incarnats, les pions blancs, et les autres figures du jeu d'échecs. Chacune, après avoir dansé, prenait place sur le grand damier étendu à terre ; alors les violons sonnaient le *grand ballet* « à l'air duquel toutes les pièces, de part et d'autre, dançoient, comme s'ils eussent joué et prestement, à la cadence, les deux Espagnols les frappoient suivant l'ordre qu'il falloit pour les faire desmarer ».

La même année, une mascarade inventée par le duc de Nemours[1], grand docteur en l'art de ces divertissements, faisait paraître un « Maistre de l'Académie d'Hyrlande » qui débitait un récit en plaisant jargon :

Moy je vous amener d'Irlande
Ces huit naveaux dedans une bande
Par toner à vous passe-temps...

Il faisait entrer ses élèves : deux baladins qui dansaient à contre-temps, deux lutteurs qui se livraient à « mille extravagans efforts de luittes », deux escrimeurs, deux cavaliers qui faisaient des tours de voltige[2].

Ainsi, vers 1605, nous trouvons à la Cour de France, à côté des *ballets comiques* dont les intrigues mythologiques et pastorales se représentent sur un théâtre, le *ballet-mascarade*, qui se danse dans une salle quelconque, fait intervenir à l'occasion un acteur ou un chanteur pour débiter un récit, mais ne nécessite aucun appareil compliqué et garde de ses origines carnavalesques un caractère drôlatique. Ce spectacle peu raffiné va exercer une grande influence sur l'évolution du ballet

1. Henri de Savoie, duc de Nemours, mort en 1632.
2. Lacroix, I. p. 169.

théâtral jusqu'au jour où, en se fondant avec lui, il donnera naissance au *ballet à entrées*.

L'histoire du ballet est fort difficile à écrire pour la période qui s'étend de 1600 à 1615 environ. On rencontre, à cette époque, toutes les variétés possibles de fêtes de Cour : ballets dramatiques à sujets allégoriques, grandes mascarades à l'italienne, bouffonneries de toute espèce. Ces différents genres ne laissent pas de s'influencer et parfois de s'unir de la manière la plus inattendue. Ainsi dans *la mascarade de la foire Saint-Germain* (vers 1606), un petit garçon se présente d'abord et chante un récit :

> Je suis l'oracle
> Du Miracle
> De la foire Saint-Germain,
> C'est une homasse
> Qui surpasse
> Les effects du genre humain.

« Après ce récit entra un habillé en sage-femme qui sur un air de ballet assez propre, fit un tour de par la salle[1] ». Alors parut l'*homasse* annoncé par le récit ; c'était un mannequin d'osier représentant une grosse femme « richement habillée, farcie de toutes sortes de babioles, comme miroirs, peignes, tabourins, moulinets et autres choses semblables[2]. De ce colosse, la sage-femme tira quatre astrologues avec des sphères et compas à la main qui dansèrent entre eux un ballet et donnèrent aux dames un Almanach... puis se retirèrent. Et d'elle sortirent encore quatre peintres... et chacun en cadence faisoit sem-

1. Lacroix, I, p. 204.

2. Comparer : *B. de la Femme sans teste*. Airs en tablature de luth de Bataille IIIe livre (1611) p. 28. — et *B. des Fées des Forests de Saint-Germain* (1re *entrée*). (1625).

blant de peindre... » puis quatre opérateurs qui distribuèrent en dansant des fioles de parfum aux dames. Enfin « quatre coupeurs de bourse qui se firent arracher les dents » par les opérateurs « et au mesme instant leur couppoient la bourse... Après qu'ils furent sortis de la compagnie... entra un Mercure richement habillé, avec un luth à la main qui récita le sujet de la grande masquarade en ces vers :

L'amour volage, plein de gloire
Poursuyvant l'Amour arresté,
Luy débat des cœurs la victoire
Et les feux et les traits que donne la beauté.
. . . .
Tous deux ont les courages braves,
A coups de traicts ils le font voir ;
Et chacun arme ses esclaves
A qui pour toute paye, il donne de l'espoir.
. . . .

Après entra l'Amour volage, accompagné de huict chevaliers, armez d'arcs et de flesches, qui firent un ballet par haut avec force dispositions. Là dessus les violons changèrent d'air et l'Amour constant ou arresté parut à la tête de huict autres chevaliers, avec des petits javelots à la main, et plus gravement que les premiers, mais avec beaucoup de grâce et d'agilité, ils firent une fort belle entrée. Comme les deux trouppes furent vis-à-vis l'une de l'autre, des deux costez de la salle, on commença à sonner l'air du grand Ballet et, à la cadence, ils firent cent différentes figures les unes contre les autres, avec autant de sortes de combats, si bien qu'à la fin l'Amour constant triompha de l'Amour volage ».

Ce contraste voulu entre la mascarade bouffonne qui

commence le spectacle et le ballet noble qui la termine fait songer à la structure du ballet de Cour anglais avec son *antimask* servant d'introduction et, en quelque sorte, de repoussoir au *Mask* proprement dit[1]. Mais tandis qu'en Angleterre le ballet, fidèle à ses origines, garde un caractère nettement théâtral, les mascarades françaises du genre de celle-ci sont de simples fêtes pour les yeux où la raison n'a que peu de part, elles ne constituent pas un progrès sur les divertissements en usage au XVIe siècle.

Tandis que ces formes désuètes survivaient au triomphe du ballet dramatique, le genre nouveau ne cessait d'évoluer. Nous n'avons malheureusement, pour la plus grande partie du règne de Henri IV, que des fragments poétiques et musicaux trop insuffisants pour pouvoir nous faire une idée exacte des ballets de cour représentés alors. Vers 1607, nous trouvons des récits et des danses se rapportant à l'histoire de Latone et des paysans changés en grenouilles pour l'avoir insultée[2]; vers 1610, un *ballet d'Andromède*[3], vers 1614, un ballet mettant en scène la capture d'Amour par des nymphes et sa délivrance[4]. Ces divers ballets témoignent de l'idéal mythologique qui inspirait les musiciens et les poètes de la Cour de Henri IV.

Les ballets burlesques eux-mêmes ne laissent pas d'associer parfois des dieux et des déesses à leurs inventions bizarres. Un *ballet d'usuriers*[5] commence par un

1. Reyher. *Les Masques anglais*. Hachette, 1909, in-8°, page 171 et suiv.

2. V. Récit de l'Amour : *Je suis le Monarque des cieux*. *Muses ralliées* (1618). *Airs en tablature de luth de Bataille*, Livre Ier, pp. 34 et 35. — Philidor, Tome II, p. 61. — Ballard. Tablature de luth (Bibl. Mazarine 4761. B).

3. *Airs en tablature de luth*, III, p. 62. Philidor, Tome II, p. 81.

4. *Airs en tablature*, Tome V, p. 54-62.

5. V. les récits : *Je le cherche le meschant* et *Nous languissons pour la richesse* dans les *Airs en tablature*, IIIe livre, p. 18 et 19.

récit de Vénus qui cherche Cupidon pour lui annoncer qu'elle vient de rendre amoureux de cupides usuriers. Le *ballet des matrones* a pour prologue un long récit de la déesse Lucine [1]. On pourrait multiplier les exemples. A cette époque, le ballet de Cour n'obéit à aucune loi, à aucune règle, à aucune tradition. Il est impossible, au milieu d'une telle confusion, d'établir avec certitude vers quelle date s'opéra la substitution des récits chantés aux récits parlés. On peut toutefois se demander si des influences italiennes ne contribuèrent pas à orienter le ballet vers un idéal mélodramatique. De 1601 à 1605, on trouve à la Cour de Marie de Médicis les deux hommes qui firent le plus pour l'avènement du style récitatif et de la tragédie lyrique : Ottavio Rinuccini, l'auteur de *la Dafne* et de *l'Euridice* et le fameux musicien Giulio Caccini [2]. Il est en tous cas bien établi que Rinuccini se passionna pour le ballet de Cour français, puisqu'au témoignage de son fils, il fut le premier à importer en Italie ce genre nouveau. Le ballet des Dames Ingrates (*Mascherata dell' Ingrate* [3]), représenté à Mantoue le 4 juin 1608, nous montre le ballet de Cour français habilement adapté aux ressources de la musique récitative. Les récits parlés ont disparu, tout ce qui n'est pas exprimé par des gestes est chanté.

Il est impossible de faire l'histoire du ballet de Cour sans tenir compte des échanges entre la France et l'Italie.

1. Lacroix, Tome I, p. 295.

2. Henry Prunières. *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris. Champion, 1913, in-8° (*Introduction*, p. XXVIII-XXXIV).

3. *Mascherata dell' Ingrate, Ballo del Sereniss. Sig. Duca, Danzato per le Nozze de' Serenissimi Principe di Mantova et infanta di Savoia In Mantova*... Osanna 1608. (Collect. Prunières). — V. Solerti *Gli albori del melodramma*, Tome II. p. 248.

Si Rinuccini met à la mode, à Florence et à Mantoue, le genre du ballet dramatique et même la musique des danses françaises[1], c'est le machiniste Francini qui introduit en France le dispositif théâtral usité en Italie pour les représentations de ballets. Il est donc bien permis de supposer que Rinuccini ne se trouva pas, durant près de cinq ans, en contact avec les musiciens et les poètes de la Cour d'Henri IV, sans les entretenir de la réforme mélodramatique accomplie à Florence et sans leur suggérer l'idée de remplacer par des chants expressifs les longues tirades des *ballets comiques*.

On peut voir par le *recueil de quelques vers amoureux* de Bertaut, publié en 1602[2], qu'à cette date des récits déclamés servaient encore d'introduction, et, en quelque sorte, de prologue à tous les ballets dansés à la Cour : *Ballet de douze dames toutes couvertes d'estoilles*, *ballet des princes vestus de fleurs en broderie*, *ballet de seize dames représentans les vertus*, *ballet des princes de la Chine*... A partir de 1605, au contraire, on ne rencontre plus dans lès ballets royaux que des récits destinés à être chantés. En province, l'usage des tirades déclamées subsistera encore quelques années[3] et, en 1626, le duc de Nemours cherchera à ressusciter cette forme désuète dans son ballet burlesque des *doubles femmes*[4], mais ce sera là une tentative sans lendemain. A dater du séjour à la Cour de Caccini et de Rinuccini, le genre du *ballet*

1. Rinuccini. *Poesie*. Giunti MDCXXII (in-8°). *Préface*.

2. V. *Recueil de quelques vers amoureux*. Paris. Mamert Patisson, 1605, (in-8°) pp. 81-87.

3. Cf. *Balet dansé en la présence du Roy... en la ville de Bordeaux au Chasteau Trompette* le 27 septembre 1620... Bibl. Mazarine 37.273, pièce 44.

4. Saint-Hubert, *Op. cit.* p. 28. — Marolles. *Mémoires*. Tome III, p. 114 et tome I, 170. Le livret de ce ballet semble perdu.

comique a vécu en France. En 1608, chaque entrée du *ballet des trois ages* est commentée par un chœur développé[1]. En 1609, le *ballet de la Reine* comporte des récits à voix seule d'un grand intérêt dramatique[2]. Ce spectacle fut monté avec une magnificence[3] dont s'émerveillèrent les contemporains; malheureusement il ne subsiste de ce ballet que de brefs fragments poétiques et musicaux, insuffisants pour nous donner une juste idée du sujet et de l'action. Nous savons seulement que la Reine incarnait la Beauté et ses suivantes des nymphes[4]. La représentation commençait par l'arrivée d'une naïade, portée sur un dauphin, qui chantait en s'accompagnant sur un luth[5] :

Ces Ninfes pleines de mespris,
Voyant tant de pauvres esprits
Qui bruslent d'une ardeur profane,
Quittent leurs antres et leurs bois
Et viennent avec leur Diane
Vous donner de nouvelles lois...

1. La musique est de Vincent. *Airs en tablature de luth* de Bataille. Livre V (1614) p. 26-28. — On trouve ces morceaux notés à plusieurs parties dans les *Airs à quatre de Différents autheurs,* Paris, Pierre Ballard, 1613, Bibl. Roy. de Bruxelles, fonds Fétis 2318.

2. La musique des trois récits publiés dans les *Airs en tablature de luth de Bataille* est de Chevalier. Livre II (1604) p. 6-8. Plusieurs danses de ce ballet se trouvent dans le précieux recueil de Robert Ballard. Bibl. Mazarine, 4.761 B.

3. Bassompierre, *Mémoires* I, p. 213 et 223. — Lestoile. *Journal du* 31 *janvier* 1609. — Hérouard, *Journal de Louis XIII,* I, 330. — Malherbe. Lettre datée du soir de la Chandeleure (édit. Lalanne III, 81). — Victor Fournel a affirmé, après Victor Cousin et Livet, que Mlle de Scudéry avait décrit ce ballet dans le *Grand Cyrus* (VII, 229). En réalité le passage du *Grand Cyrus* ne s'applique nullement au ballet de 1609. Née en 1607, Mlle de Scudéry n'avait d'ailleurs que deux ans quand il fut représenté !

4. *Recueil des Vers du Balet de la Royne représentant la Beauté et ses Nymphes, dansé le* 31 *janvier* 1609. Paris, Toussaint Du Bray, 1609. B. Nat. Yf. 1829. — Mazarine 35262 pièce 22.

5. M. Michel Brenet dit dans ses *Notes sur l'histoire du luth* que ce rôle était tenu par Angélique Paulet.

Les nymphes conduites par la Reine entraient alors et dansaient leur ballet. Un chœur accompagnait une des figures de leur danse : *la chaisne.*

Nos esprits libres et contens
Vivent en ces doux passe-temps
Et, par de si chastes plaisirs,
Bannissent tous autres désirs.

Le ballet finissait sans doute par l'arrivée de la Renommée qui s'avançait dans la salle jusque devant le trône du Roi et chantait les nombreuses strophes d'un récit, écrit par Malherbe et mis en musique par Chevalier.

Pleine de langues et de voix,
O Roy, le miracle des rois,
Je viens de voir toute la terre
Et publier en ses deux bouts
Que pour la paix ny pour la guerre
Il n'est rien de pareil à vous.

A en juger par ce ballet, il semble que la tradition du ballet dramatique se fût singulièrement affaiblie sous le règne de Henri IV et que la vogue des *ballets-mascarades* eût entraîné la décadence du genre créé par Beaujoyeulx. En réalité, l'abandon des dialogues et des tirades déclamés avait détourné le ballet, pour quelques années seulement, de la voie dramatique ; il fallait attendre que la musique eût pris assez confiance en ses forces pour pouvoir assumer, à elle seule, la tâche qu'elle partageait auparavant avec la poésie. On peut juger du chemin parcouru en lisant les fragments du *Ballet de Monseigneur le Dauphin*, dansé en 1610[1]. Ce ballet, dont l'intrigue est

1. V. Héroard. *Journal de Louis XIII* à la date du 28 février 1610. Répétitions les 10, 22, 25, et 27 février. Le ballet fut dansé à l'Arsenal.

impossible à reconstituer, commence par un grand prologue patriotique[1]. La Victoire célèbre en chantant la gloire de Henri IV et prédit à la France mille prospérités. Après ce long récit, la Victoire entonne, à la louange du Dauphin, des couplets qui alternent avec le chœur de la musique royale.

LA VICTOIRE

C'est à moy qui suis la Victoire
Eslevant des Roys le penser,
D'aller aux peuples annoncer
Que ce prince, enfant de la Gloire,
Par tous les destins attendu,
D'entre les Dieux est descendu.

LA MUSIQUE

Que pour luy le soleil sans nuages esclaire !
Sous luy puisse la paix de soucis nous priver,
Ou si nous en avons, que ce soit de luy plaire
Autant comme il en a de nous bien conserver [2] !

Cette même année (1610) le *Ballet d'Alcine* renoue la tradition dramatique du *Ballet comique de la Reine* et montre d'autre part que la substitution du chant à la déclamation est désormais un fait accompli.

II

Le *ballet de Monseigneur le duc de Vendosme* fut représenté au Louvre le 17 janvier 1610[3]. Il associait adroite-

1. Publié par Lacroix (I, 183) d'après le Ms. original de l'auteur (Motin) provenant de la Coll. La Vallière.

2. La musique de ce chœur, arrangée pour une voix avec accompagnement de luth se trouve dans le livre III du Recueil de Bataille (1611) p. 17. Plusieurs danses du *ballet de Monseigneur le Dauphin* se trouvent dans la tablature de luth de Robert Ballard à la Bibl. Mazarine.

3. *Journal* d'Héroard 17 et 18 janvier 1610.

ment les entrées burlesques des *ballets-mascarades* aux entrées nobles et à l'intrigue des *ballets comiques*[1].

Le rideau, en tombant, découvrit un décor représentant une forêt. Un singulier personnage en sortit ; c'était « Messire Gobbemagne, grand confallottier de l'Isle des Singes » suivi de trois violons « vestus en Turcs qui dançoient en sonnant ». Gobbemagne fit sortir de la forêt deux pages porte-flambeaux déguisés en magots verts qui se livrèrent à mille singeries en cadence. Les uns après les autres tous les violons et tous les porte-flambeaux entrèrent ainsi dans la salle. Les violons montèrent sur leur estrade et les magots verts, après avoir dansé bizarrement, se retirèrent. Après ce prologue burlesque, l'action commença : la magicienne Alcine sortit de la forêt ; « elle sonnoit d'un luth » et était « suivie d'une de ses Nymphes qui luy portoit la queue de sa robe, et de dix autres après séparées en deux rangs, jouans de plusieurs instrumens et dançans d'un pas grave et doux », Alcine s'avançait ainsi presque devant le trône du Roi et « récitoit seulement en chantant les vers qui s'ensuivent et le chœur des Nymphes reprenoit en sonnant et chantant le dernier vers de chaque couplet :

Rien ne s'oppose à mes lois,
Je suis l'effroy de ces bois,
Alcine, au monde cognüe,
Qui vais marchant sur l'onde et sur la nue[1]...

Alcine racontait qu'elle avait métamorphosé de pauvres chevaliers en objets hideux et grotesques et invitait

1. V. *Ballet de Monseigneur le Duc de Vandosme dansé par luy Douziesme, en la ville de Paris dans la Grande salle de la Maison Royalle du Louvre, puis en celle de l'Arsenal, le dix-sept et dix-huitiesme jour de janvier* 1610. Paris. Jean de Henqueville 1610. (Bibl. Mazarine 34613 [24] pièce 19). — *Le Recueil des plus excellents ballets de ce temps* (1612) contient le *Dessein du Ballet de Monseigneur le Duc de Vendosme* (publié par Lacroix, I, p. 200).

ceux-ci à sortir de la forêt, puis elle se retirait avec sa suite. On voyait alors venir en se dandinant deux grosses tours et deux « damoiselles géantes ». Ces mannequins s'ouvraient et il en sortait quatre Naïades qui dansaient un gracieux ballet[1]. De la même façon, quatre Nymphes s'échappaient de l'enveloppe grotesque de deux pots de fleurs et de deux hiboux et quatre Dryades de deux grandes violes et de deux moulins à vent. Après quoi les douze Nymphes s'unissaient pour danser un beau ballet. Huit nains survenaient qui exécutaient des pas bouffons, faisaient mille cabrioles, se chamaillaient, se gourmaient en cadence.

Alcine et ses Nymphes revenaient alors « regardant de çà et de là avec des gestes furieux et menaçans. » Arrivée devant le Roi, la magicienne « récitoit en chantant et sonnoit d'une pandore (que lui présentoit une de ses Nymphes) », une longue apostrophe à ses démons :

Noires fureurs, ombres sans corps,
L'effroy des vivans et des morts,
Trompeuse bande que j'appelle
Impuissante, ou bien infidelle :
Allez, démons, foibles esprits,
Je vous quitte avec du mespris[2].

Elle expliquait que ses prisonniers allaient lui échapper par l'intervention du plus grand roi de la terre et qu'elle préférait abandonner la partie.

1. La Musique de danse du *Ballet du duc de Vendôme* a été conservée dans la collection Philidor sous ce titre : *Ballet des Moulins à Vent et des Pots à bouquets dansé par Mons. de Vandosme, l'an* 1610. Tome II, p. 99. — Les récits se trouvent dans le IIIe livre de Airs de Bataille.

2. *Airs en tablature de luth* de Bataille, livre III, p. 35.



Le Roi.

GRAND BALLET

(Louvre. Dessin nº 32.651).

J'ayme bien mieux dans les enfers,
Entre les flammes et les fers,
Me voir, sans mourir, embrasée
Que vivre et me voir mesprisée.

Les nymphes s'enfuyaient alors en désordre « comme tristes et esperdues » et « alors elles et ladite forest disparoissoient, et se voyoit au mesme instant le Palais Enchanté » et « une pyramide sur laquelle on lisait cette prophétie » :

Le fameux lynx seulement
Défera cest enchantement.

Devant la façade du palais, les douze chevaliers se tenaient immobiles comme statues; mais ils s'animaient soudain et sautaient sur place. Le palais s'abîmait et l'on entendait dans le lointain les suivantes d'Alcine qui se lamentaient :

Où sont nos Palais dorez ?
Sont-ils des flammes dévorez ?
O bois, ô lieu si doux,
Pourquoy vous perdons-nous [1] ?

Les chevaliers désenchantés dansaient alors le *grand ballet* qui terminait la représentation.

Le *Ballet d'Alcine* ouvre le cycle des ballets qu'on peut appeler *mélodramatiques* en ce que leur forme n'est pas sans analogie avec celle de l'opéra. La musique va tenir dans ces représentations une place de plus en plus importante. Quant à l'action, elle sera assez variée dans le détail, mais la donnée elle-même ne changera guère. Comme dans la *Mascarade du duc de Longueville*, comme

1. Bataille : *Airs en tablature de luth*, livre III p. 36.

dans le *Ballet comique de la Reine*, on verra une magicienne retenir captifs des prisonniers qui, à la fin, reconquerront leur liberté.

Dans le *ballet des Argonautes*[1], monté en 1614, Circé évoque en chantant les démons aériens, figurés par les violons, et leur commande « de venir agiter et troubler par leurs discordantes voix et musiques, les esprits des Argonautes, qu'elle tient enchantez » dans son antre[2]. Appelés par elle, d'autres démons font leur entrée sous forme de pages porteurs de flambeaux. On voit qu'en tous ces ballets le souvenir subsistait de la mascarade primitive qui pénétrait dans la salle précédée de porte-torches et de musiciens.

Après cette sorte de prologue, les enchantés sortent de l'antre, « chacun dans une machine qui représente leur fantasque imagination », et dansent avec extravagance avant de regagner leur prison. Amphion survient; il a résolu pour plaire au Roi de vaincre la magicienne[3]. A sa voix, les rochers dont est formée la caverne de Circé se changent en hommes qui dansent un ballet. A Amphion succède Médée qui vient, « suivie de douze harpies jouans du luth et dançans », avertir charitablement Circé que les Argonautes vont lui échapper. Circé s'avoue vaincue en un récit à la louange du Roi et rend leur première forme aux Argonautes qui paraissent « habillés en parade » pour danser le *grand ballet*.

La donnée du *Triomphe de Minerve*, représenté l'année

1. V. les lettres de Malherbe à Pereisc du 13 janvier et du 27 janvier 1614.

2. *Ballet des Argonautes*... Paris, Fleury Boussiquaut 1614. Bibl. Mazarine 37279 pièce 30. Lacroix, tome II, p. 3.

3. Le récit d'Amphion par Guédron se trouve dans le *V^e livre des Airs en tablature de luth*, p. 63.

suivante, est difficilement intelligible[1]. La reine avait pourtant choisi ce sujet « comme le plus haut et le moins embrouillé et se rapportant le plus à la condition et qualité de Madame, qu'il faisoit estre une Minerve, et tout le ballet un triomphe qu'elle faisoit d'avoir captivé le roi d'Espagne[2]. En somme ce ballet allégorique, en dépit de sa mise en scène fastueuse, de sa musique excellente et des vers de Malherbe, marque un arrêt dans l'évolution du ballet de cour. Tout le succès alla aux « machines, mutations de scènes et disposition des danseurs ». Le poète Durand, contrôleur provincial des guerres, était l'*inventeur* de ce ballet d'un si médiocre intérêt dramatique ; il devait prendre sa revanche deux ans plus tard.

Le livret de la *Délivrance de Renaud*[3] est tellement supérieur à celui du *Triomphe de Minerve* qu'on peut se demander si Durand en fut vraiment l'auteur ou s'il se contenta de dresser le plan du spectacle d'après les conseils et les indications de l'architecte Francini, chargé de la mise en scène, et des musiciens Guédron, GabrielBataille, Boesset et Mauduit[4], qui

1. *Les Oracles françois ou explication allégorique du Ballet de Madame...* Paris, Chevalier 1615. — Lacroix (II, p. 61 et suiv.) — V. surtout la description minutieuse de ce ballet dans le tome IV du *Mercure françois* p. 9 et suiv. et les *lettres de Malherbe* de février et mars 1615.

2. Fragment de la description citée par Beauchamp. *Recherches sur les théâtres en France*, tome III, p. 70.

3. *Discours au vray du ballet dansé par le Roy le dimanche* XXIXe *jour de janvier* M. VIc. XVII. *Avec les desseins, tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques...* Paris, Pierre Ballard, 1617, in-4°. Bibl. Nat. Réserve Yf. 1204. et Bibl. du Conservatoire. — Lacroix II p. 97.

4. Il est intéressant de noter la part prise à l'exécution de ce ballet par le vieux Jacques Mauduit, le directeur de l'Académie de Sainte-Cécile, dernier refuge des musiciens humanistes et des théoriciens du cénacle de Baïf. Mauduit, à cette époque, n'avait rien abandonné des doctrines baïfiennes. On en peut juger par ce passage du *Mercure françois* racontant l'entrée du Roi à Paris, en 1614 : « Parvenu à la Porte Saint-Jacques, la musique de voix

travaillèrent aux récits, aux dialogues et aux chœurs[1].

La Délivrance de Renaud fut représentée au Louvre le 29 janvier 1617[2]. Le jeune Roi y dansa plusieurs entrées aux côtés de son favori, De Luynes, qui jouait et chantait[3] le rôle de Renaud. Nous aurons à revenir sur la curieuse disposition de la mise en scène; disons seulement que l'action se déroulait sur un théâtre qui communiquait avec la salle par des plans inclinés. Des deux côtés du théâtre, de grands bosquets abritaient les choristes et les instrumentistes. Avant le lever du rideau, on ouït d'abord un tendre chœur amoureux :

Puisque les ans n'ont qu'un printemps
Passez amans doucement vostre temps...

Après cette sorte d'ouverture, la scène fut découverte. Sur un lit de gazon, au pied d'une colline plantée d'arbres, Renaud se reposait, entouré par les esprits qui le gardaient. Ces démons, magnifiquement vêtus, dansèrent longuement, puis rentrèrent avec Renaud dans une grotte creusée au flanc de la montagne. Deux chevaliers survinrent en dansant sur un air de trompette et s'efforcèrent de pénétrer dans la grotte, mais aussitôt, comme

de luths et de violes, composée de six à sept vingts personnes, chanta cette Ode choriambique tetrametre catalectique, composée par Maudhuit, l'un des excellens musiciens de son temps :

Peuples accourez hastivement voir vostre Roy qui s'en vient
Victorieux et courageux, plein de nouvelle grandeur... »

(*Merçure françois*). — Année 1614. Tome III. p. 491

1. Nous publions la musique de ce ballet en appendice.

2. *Journal d'Héroard*. 29 janvier 1617. Répétitions les 23 décembre 1616, 4 et 19 janvier 1617.

3. Le livret le dit expressément. On peut toutefois se demander si De Luynes fit autre chose que mimer le rôle et si un chanteur ne fit pas entendre à sa place le bel air : *Déitez qui libres d'ennui*...

par magie, le décor changea. La nouvelle scène représentait les jardins enchantés d'Armide, ornés de fontaines jaillissantes. Les chevaliers, armés de baguettes magiques, arrêtèrent, en les touchant, les divers jets d'eau ; soudain, une nymphe toute nue et échevelée s'élança d'une des fontaines et, en un récit musical, les supplia de laisser Renaud et Armide en paix ; les chevaliers, impitoyables, la contraignirent à rentrer dans la fontaine. Six monstres sortirent des jardins d'Armide et s'efforcèrent de les arrêter, mais après un long combat en cadence les chevaliers les mirent en déroute. Ils s'arrêtèrent alors, interdits, voyant au fond de la scène Renaud couché sur un lit de fleurs, qui célébrait son bonheur en chantant :

Déitez qui libres d'ennuis
N'avez rien de sujet aux maux de nostre vie,
Contant de l'estat où je suis,
Je ne vous porte point d'envie :
Car Amour me donnant ce qu'il a de plus doux
D'un mortel comme moy fait un Dieu comme vous.

S'approchant du héros, les chevaliers lui montrent l'écu de cristal qui lui rend la conscience de son indignité. Aussitôt Renaud brise ses fers et quitte les jardins enchantés. « Armide accourt esplorée sur les lieux que Renault a laissez; elle voit ses fonteynes taries, ses Nymphes muettes, ses monstres chassez » elle appelle ses démons « par des conjurations toutes nouvelles » mais ceux-ci, comme pour se moquer d'elle, se présentent sous forme d'écrevisses, de tortues et de limaçons. Armide, à cette vue, sent redoubler sa colère :

Quel subit changement ! quelle dure nouvelle !
Dieux, qu'est-ce que je voy ?

Osez-vous bien, ô démons infidelles,
Paroistre devant moy ?

. . . .

Parlez, démons, Armide vous demande
Qu'est devenu Renaud ?

Mais, pour toute réponse, les démons sortent de leur enveloppe et paraissent costumés en vieilles « bottées et esperonnées ». Ils dansent ainsi un ballet bizarre puis se retirent emmenant Armide, pendant que le palais et le jardin se changent en « une caverne déserte et affreuse ».

« Après un moment de relasche » entra dans la salle une sorte de char, figurant un petit bois, dans lequel se tenaient « seize personnes vestues en cavaliers antiques. » C'étaient les soldats de Renaud partis à la recherche de leur général. Ils chantaient :

Allez, courez, cherchez de toutes pars
Allons, courons, cherchons de toutes pars
Ce superbe Renault, le fier vainqueur de Mars
Dont le cœur généreux en un lointain séjour,
Par l'effort d'un bel œil est esclave d'amour.

Un mage, habillé en ermite, qui se trouvait parmi eux, leur annonçait la délivrance du héros. Aussitôt éclatait un grand hymne de réjouissance, chanté par toute la musique :

Enfin le Ciel a retiré
Ce Renault qu'Amour avait attiré.
Ce tiran n'est plus son vainqueur,
Ses feux ne bruslent plus son cœur.

Pendant ce temps, le décor du théâtre changeait; deux grands palmiers se dressaient à droite et à gauche d'une

vaste tente où siégeaient les chevaliers de Godefroid de Bouillon qui se levèrent pour danser le *Grand ballet*.

La *Délivrance de Renaud* présente le type achevé du *ballet mélodramatique*. Une action suivie, exposée par la pantomime et par les récits chantés, sert de prétexte à un certain nombre d'entrées, sérieuses ou bouffonnes, et se termine par le *Grand ballet* traditionnel exécuté par tous les nobles danseurs masqués, habillés de vêtements somptueux et portant sur leur tête des aigrettes de plumes et de clinquant[1].

La mort tragique du poète Durand, exécuté en place de Grève pour un pamphlet contre de Luynes[2], n'arrêta pas l'essor du *ballet mélodramatique*. En 1618, le Roi prit pour sujet de son ballet : la *Folie de Roland*[3] et, en 1619, l'*Advanture de Tancrède en la forest enchantée*[4]. Nous avons une description détaillée de ce dernier ballet dont l'invention était attribuée à Porchères, le fameux *intendant des plaisirs nocturnes* de Louis XIII[5]. Ce spectacle est encore en progrès sur les précédents, au point de vue strictement théâtral. On pourrait, sans trop d'arbitraire, le diviser en trois actes de durée à peu près égale.

Le premier acte se passait dans une forêt. Le magicien

1. Abbé de Marolles. *Mémoires*. Amsterdam 1755. Tome III. Disc. IX, p. 112.

2. Durand fut condamné à être rompu et brûlé après avoir fait amende honorable. Le *Mercure françois*, en rendant compte de cette horrible exécution, le 16 juillet 1618, appelle Durand « l'un des gentils poètes de son temps, inventif à dresser des ballets ». Tome V (1618) p. 268.

3. Lacroix, tome II, p. 150,

4. *Relation du Grand Ballet du Roy dancé en la salle du Louvre, le 12 février 1619 sur l'adventure de Tancrede en la forest enchantée*... Paris, Jean Sara, 1619, in-8°. (Bibl. Mazarine 37.272 pièce 25).

Pour les comptes rendus de ce ballet, voir aussi le *Mercure françois*, tome VI, p. 86. — Héroard. *Journal* du 12 février. (Répétitions les 9 janvier et 3 février).

5. Tallemant des Réaux. *Historiettes*, VI, 40.

Ismène se préparait à combattre les chrétiens par ses enchantements. Il exposait son dessein infernal en un long récit, puis obligeait, par ses sortilèges, les divinités bocagères à quitter les bois. Celles-ci paraissaient et dansaient un ballet[1]. Ensuite il appelait à lui des monstres et des démons qui, après avoir dansé, s'emparaient de la forêt.

A l'acte II, les démons mettaient en fuite des troupes de bûcherons et de sagittaires. Tancrède paraissait avec trois chevaliers et après avoir dansé noblement, combattait les esprits en cadence. Le théâtre s'embrasait, puis tout à coup les ténèbres envahissaient la scène, les monstres vaincus s'enfuyaient et un chœur d'esprits invisibles se lamentait.

« Le chant finy, le théâtre reprit sa clarté et fut à l'instant changé en amphithéâtre... et comme Tancrède commençoit à faire quelque cadence, il vit naistre à ses pieds un grand cyprez qui s'esleva tout à coup au milieu du théâtre ». Tancrède ayant coupé une branche avec son épée, une voix sortit de l'arbre et chanta :

Toy, de qui la rigueur m'a fait cesser de vivre,
Ne te suffit-il pas
De m'avoir mise à mort, sans me venir poursuivre
Mesme après le trespas ?

. . . .

Fay ce qu'il te plaira ; je ne puis à mes plainctes
Rien adjouster, sinon
Que lorsque je reçeus tes mortelles attaintes,
Clorinde estoit mon nom[2].

1. Les airs de danse se trouvent dans la Collection Philidor.

2. La musique de cette plainte se trouve dans le livre IV des *Airs de Cour et de différents autheurs*, p. 9.

A ce nom, Tancrède jeta son épée, « puis s'approcha en dançant et ouvrant les bras pour embrasser Clorinde en ce cyprez. Il le void tout à coup disparoistre devant luy ». Les écuyers de Tancrède surviennent et emmènent leur maître dans la salle pour danser un *ballet* avec les chevaliers, les bûcherons et les sagittaires.

Au dernier acte, « la scène se changea en temple », le ciel s'ouvrit « de deux costez où parurent quantité d'Anges chantans mélodieusement »... Une nue s'abaissa portant vingt-huit anges qui descendirent sur le théâtre et de là dans la salle où ils dansèrent, puis le chœur angélique alla complimenter la jeune Reine et remonta au ciel. Le décor changea une dernière fois : dans le fond de la scène apparut un amphithéâtre sur lequel étaient assis les Conquérants de la Palestine qui dansèrent le *grand ballet*, après que les anges eurent exalté leur gloire dans les Cieux.

Le *ballet de Psyché*[1], dansé par la Reine quelques semaines après celui de *Tancrède*, témoigne du même idéal mélodramatique. L'action en est claire, exposée par un grand nombre de récits, de dialogues, de chœurs et de scènes de pantomime.

Vers 1620, le ballet de Cour constitue donc un genre dramatique bien défini. Intermédiaire entre l'opéra et le *ballet-mascarade*, il répond à l'amour des français pour la danse expressive et pour le théâtre. Il est rationnel, voluptueux et magnifique ; il séduit les yeux, les oreilles et les esprits. On pourrait croire, dans ces conditions, que le ballet a trouvé en France sa forme quasi définitive et que, durant de longues années, poètes et musiciens vont

1. *Discours du ballet de la Reyne, tiré de la fable de Psyché avec les vers*, Paris, Jean Sara. — Lacroix, II, 201.

s'inspirer des œuvres que nous venons de décrire. Il n'en est rien. Brusquement, au lendemain des représentations de *Tancrède* et de *Psyché*, la décadence du genre commence.

En 1621, le *Ballet d'Apollon* [1] marque une régression au point de vue dramatique. L'intrigue mythologique et allégorique en est obscure, fastidieuse, dépourvue de l'attrait fantastique des ballets de *Renaud* et de *Tancrède*. La musique d'Antoine Boesset n'a pas le caractère, en quelque sorte récitatif, de celle de Guédron. Les récits se succèdent sans donner pour cela plus de clarté à l'action. Ils sont en si grand nombre que l'énumération des scènes musicales suffit à exposer le sujet confus du spectacle : *Récit d'Amphion qui par les accords de sa lyre attire des rochers. Récit des Sereines enfermées dans les rochers. Récit d'Amphion et des Sereines. Récit de la Pythie. Récit de Castor et Pollux. Récit de Mnémosyne, assistée de dix musiciens de l'Antiquité. Deux récits pour les Muses. Récit d'Apollon qui vient de tuer le serpent Python. Récit des Muses dans le Ciel...* Tous ces personnages entrent arbitrairement les uns après les autres et viennent célébrer les louanges d'Apollon, incarné en la personne de Luynes.

Le Ballet de la Reyne représentant le Soleil [2], dansé la

1. *Vers pour le ballet d'Apollon que le Roy a dansé en l'année 1621.* Paris, René Giffart MDCXXI (in-12). (B. de l'Arsenal B. L. 11475). Cet intéressant livret a échappé à Paul Lacroix qui a publié seulement une confuse analyse du *B. d'Apollon* en trois pages. (Tome II, p. 271).

Les récits se trouvent dans le X[e] livre de la collection des *Airs en tablature de luth* consacré aux œuvres d'Antoine Boesset et dans le livre V des *Airs de Cour et de différents autheurs*. Ballard, 1623 (in-8°).

Les danses ont été recueillies par Philidor (II, 164).

2. *Grand ballet de La Reyne représentant le Soleil dancé en la salle du petit Bourbon en l'année mil six cens vingt et un*, à Paris chez René Giffart. MDCXXI (in-8°) B. N. Réserve Yf 4454.

La musique se trouve dans les mêmes recueils que celle du *B. d'Apollon*.

même année, témoigne des mêmes tendances. Les récits et les danses alternent avec les chœurs et les concerts, sans être déterminés par aucune intrigue proprement dite. Après une longue scène lyrique servant de Prologue, le ballet se divise à peu près en quatre parties, chacune représentant une saison ; il a, pour apothéose finale, le *Grand ballet* dansé par les douze heures du jour. C'est déjà là le plan du *Ballet à entrées*. Visiblement le ballet de cour incline vers une forme lyrique et chorégraphique de plus en plus dépourvue d'intérêt dramatique.

III

Nous avons été obligés, pour nous reconnaître dans le dédale des formes issues de la mascarade, de procéder à une sélection. Nous nous sommes attachés à un petit nombre d'œuvres qui, par l'éclat de leurs représentations et leur renommée, nous semblaient avoir exercé sur les destinées du ballet de Cour une influence véritable. Nous les avons divisées en deux catégories : Les *ballets-comiques* ou ballets à scènes déclamées, les *ballets mélodramatiques* ou ballets à récits chantés et nous avons cherché à montrer que ces deux genres étaient unis par un lien commun, l'intérêt dramatique, et qu'ils se succédaient logiquement. Quant à la multitude des spectacles de cour sans caractère théâtral bien marqué, nous les avons dénommés d'un terme général : les *ballets-mascarades*.

Le *ballet mélodramatique* à action pastorale et romanesque triompha, durant dix années, à la Cour de nos rois, mais les *ballets-mascarades* n'en continuèrent pas moins

à divertir les Grands comme les bourgeois. On ne représentait à Paris chaque année qu'un seul ballet royal, deux au plus, on dansait plusieurs centaines de *ballets-mascarades* dans les hôtels des princes et les maisons particulières. Il suffira que De Luynes, qui aimait les sujets héroïques, disparaisse et que le duc de Nemours ou tout autre seigneur, amateur de divertissements burlesques, prenne l'intendance des plaisirs de la Cour pour que, sans cause apparente, le *ballet mélodramatique* cesse d'exister[1].

Les *ballets-mascarades* qui, sous Henri IV, consistaient le plus souvent en quelques entrées précédées d'un récit, vont profiter de la ruine du *ballet mélodramatique* ; ils vont s'enrichir de ses dépouilles, lui emprunter ses scènes lyriques et parfois même sa mise en scène.

Dès 1623, le ballet royal des *Bacchanales* adopte, à peu de chose près, le plan des *ballets-mascarades*. Bacchus chante deux airs à boire[2], en manière de prologue, puis les entrées se déroulent : on voit des *tireurs de laines*, des *coureurs de nuit*, des *donneurs de sérénades*, des *amoureux*, des *faiseurs de mascarades*, des *cavaliers débauchés*. Après quoi, un grand chœur dialogué entre les Sacrificateurs et les Esclaves de Bacchus et un récit du Dieu du Vin terminent la représentation.

Le ballet de Cour classique ou *ballet à entrées* sera composé de plusieurs parties, reliées entre elles par une vague idée commune. Chaque partie conservera la structure du *ballet-mascarade* avec son récit initial suivi

1. Le dernier *ballet mélodramatique* est dansé au carnaval de 1621. De Luynes meurt quelques mois plus tard.

2. Lacroix II, 327. *Mercure françois* 1623, p. 427. — *VIe Livre des airs de Cour et de différents autheurs*. Ballard 1624 ff° 1, 2 et 3. *XIe Livre des airs mis en tablature de luth*, 1623.

d'entrées. Pour conclure, un chœur viendra annoncer en chantant la venue des danseurs du *grand ballet*.

On voit déjà ce plan apparaître dans le *ballet des Voleurs* dansé par le Roi, au Louvre, au carnaval de 1624[1]. Un prologue musical ouvre la représentation. Le Temps chante un couplet et le chœur des mois lui « fait un refrain ».

LE TEMPS

Je fais de toutes parts la guerre
Et suis toujours victorieux,
Je la commence sur la terre
Pour l'achever dedans les Cieux.

LES MOIS

Bien que tu puisses tout, la gloire d'un grand Roy
Durera toujours malgré toy.

Après ce prologue, Mercure survient et, s'adressant aux dames, leur déclare que tout dieu des voleurs qu'il est, les voleurs qu'il amène « ne tendent qu'aux larcins d'amour ».

Les entrées de la première partie se succèdent alors : capitaine hollandais, dame hollandaise, quatorze pirates, un alchimiste, un « emplumé », un diseur de bonne aventure, six corsaires biscayens... Un *récit de la nuit favorable aux voleurs*, avec refrain des Astres qui l'accompagnent, commence la seconde partie. On y voit des scènes de pantomimes : des gens viennent donner une sérénade ; attaqués par des voleurs, ils s'enfuient en appelant au secours « en musique »[2]. Le ballet finit

1. Lacroix III p. 1 et suiv. *Mercure françois* 1624 p. 359.

2. *Airs de Cour et de différents autheurs* VII[e] livre (1628), *Les donneurs de sérénade* : « Aux voleurs ! ».

par un épilogue musical très développé : « Récit de la Gloire accompagnée de la Victoire, de la Renommée et des Bruits qui font un refrein et ameinent dix-huict chevaliers, volleurs de palmes et de lauriers, qui est la troupe du Roy pour le Grand Ballet ».

L'année suivante, le *ballet des Fées des forests de Saint-Germain*, dansé en la salle du Louvre, le 11 février 1625, marque l'organisation quasi définitive du ballet classique. Il est un des premiers ballets royaux inventés par le Duc de Nemours, qui, jusqu'à sa mort, en 1632, aura la charge officieuse de régler les spectacles de la Cour. Le sujet n'a rien de dramatique. « Cinq fées bouffonnes des forests de Saint-Germain... viennent en la présence des Reynes et des Dames de Paris... pour admirer leurs beautez et leurs mérites... Et comme chacune d'elles préside bouffonnesquement sur quelque science particulière, leur humeur railleuze qui se mocque des ballets sérieux, les convie de venir l'une après l'autre offrir à la compagnie un plat de leur mestier »[1]. Le ballet va donc se diviser en cinq parties constituant chacune un *ballet-mascarade* bien déterminé.

Guillemine la quinteuze, fée de la musique, préside au premier ballet. Elle « envoye son Récit devant elle », puis effectue elle-même son entrée. Elle fait venir un immense mannequin symbolisant la Musique, portant à son vertugadin des luths et des théorbes et battant bizar-

1. *Les fées des forests de S. Germain, ballet dansé par Sa Majesté.* De l'imprimerie de René Giffart, rue des Carmes, MDCXXV, (in-8° de 8 pages) ce livret inconnu à Lacroix et dont je ne connais que l'exemplaire de ma bibliothèque, donne une description très complète du ballet. L'autre livret, réédité par Lacroix, contient seulement les vers pour les personnages du ballet : *les fées des forests de S. Germain, ballet dansé par le Roy en la salle du Louvre le 9e jour de février 1625.* A Paris par Jean Sara... MDCXXV (in-8° de 16 pages) Lacroix III, p. 33.

rement la mesure des ballets suivants[1]. Les entrées se succèdent alors : des musiciens de campagne viennent danser en jouant du cor. Une troupe de chaconistes espagnols les remplacent qui « ajustent le son des cordes de leurs guitarres avec l'agilité de leurs pieds[2]. »

Gillette la Hazardeuse, fée des joueurs, entre alors, après avoir été annoncée par un récit ; elle « attire hors du bois un Torniquet mobille autour duquel des Laquais et des Bertrans dansent un Ballet. » On voit défiler ensuite des « Esprits folets, joueurs de balle forcée », des esprits qui apportent un « marelier », sorte d'échiquier sur lequel des personnages figurant les pions du jeu du Renard et des Poules viennent se poser.

Jacqueline l'entendue, fée des Estropiez de cervelle, dirige les ébats des Embabouinez, des Demy Foux, des Fantasques et des Éperlucates[3]. Alizon la Hargneuze, ceux des Vaillans Combattants, des Couppetestes et des Médecins sur leurs mules[4] ; enfin Macette la Cabrioleuse, fée de la Danse, ceux des bilboquets inanimez et des bilboquets escamotez[5]. »

Le plan de ce ballet se retrouve exactement dans celui de la *Douairière de Billebahaut*, monté avec magnifi-

1. V. le curieux compte publié par Cimber et Daujou. *Arch. Cur.* IIe série Tom VI, p. 66 : « 15 aunes de taffetas pour faire une grande robe à un grand colosse en forme de femme représentant la musique 45 livres ».

2. Un magnifique recueil de dessins de costumes de ballet conservé au Louvre, recueil que nous nous réservons d'étudier un jour, renferme la reproduction de tous les costumes des figurants du ballet des *fées des forests de S. Germain*. Des dessins de ces mêmes costumes se trouvent aussi au cabinet des Estampes à la Bibl. Nat. Coll. *Histoire de France* Q^{b32}. (Ces dessins sont rapportés par erreur au *ballet des ridicules*).

3. V. planche V.

4. V. Marolles, *Mémoires* III, 116 et 120.

5. V. la musique de ce ballet dans Philidor, tome III, p. 1 et suiv.

cence au carnaval de l'année suivante[1]. Les quatre parties du monde : l'Amérique[2], l'Asie, l'Afrique et l'Europe envoient des délégations au bal de la Douairière de Billebahaut, fiancée à Fanfan de Sotteville. Chaque partie du monde est l'occasion d'un ballet distinct, précédé d'un récit et composé de plusieurs entrées[3]. Un récit, chanté par la musique royale, sert d'introduction au *Grand ballet*[4] qui termine la réprésentation.

Les *Fées des Forests de Saint-Germain* et *la Douairière de Billebahaut*, marquent le triomphe du *ballet à entrées* sur le *ballet mélodramatique*. Durant près de trente années, jusqu'à l'avénement de Lully, le ballet de Cour ne prendra plus ses sujets dans la tragi-comédie ou la pastorale. Il n'accordera plus à la musique qu'un rôle très limité, la reléguera dans les récits au commencement de chaque partie, ou l'associera à certaines entrées bouffonnes. Quant à la mise en scène, il s'en passera le plus souvent. Le ballet de Cour perdra ainsi son caractère théâtral. Il y aura quelques essais de réaction. En 1632, un certain Horace Morel obtiendra un privilège pour des représentations de ballets publics et payants[5]. Il en profitera

1. *Grand bal de la Douairière de Billebahaut, ballet dansé par le Roy au mois de février 1626* de l'imprimerie du Louvre 1626. — B. Nat.
B. Arsenal 11475, B. L. — B. Mazarine 36.500, pièce 15 — réimprimé par Lacroix III, p. 151 et suiv. V. aussi les *Œuvres de Lestoile*.

2. L'Amérique était représentée par le roi « Atabalipa suivy des peuples et coustumes de l'Amérique ». Sans aucun doute, Bordier avait emprunté ce personnage à l'ouvrage d'Adriano Banchieri. « *La nobiltà dell' asino di Attabalippa* (1599) dont une traduction française avait paru en 1606 (B. N. Réserve Y^2 2885).

3. Le *Mercure françois* note bien que « le dessein du balet estoit de représenter divers balets en un balet ». Année 1626, p. 191 et suiv.

4. V. les costumes de ces diverses entrées dans le Rec. déjà cité du Louvre et le Tome Qb^{32} de la *Coll. de l'Hist. de France* à la B. Nat.

5. Lacroix, tome IV, 192, 208, 229, 243, 565. Les représentations avaient lieu « au jeu de paume du Petit Louvre, au marais du Temple ».



« ENTRÉE DES COUPPE-TESTES »
Les Fées des Forêts de Saint-Germain.
(Louvre. Dessin n° 32.68().



BALLET DE LUTINS APPORTANT UN « MARELLIER »
Les Fées des Forêts de Saint-Germain.
(Cabinet des estampes Qb. 32).

pour multiplier, comme par le passé, les machines compliquées et les décors à l'italienne, mais sa tentative sera sans lendemain. En 1641, quand Richelieu utilisera les machines de *Mirame* pour son ballet de la *Prospérité des armes de France*, il excitera un étonnement universel[1].

Il serait vain de passer en revue et d'analyser les innombrables ballets dansés durant cette longue période ; mieux vaut essayer de dégager, dans ses grandes lignes, l'esthétique du ballet de Cour classique. Cette tâche est difficile : le ballet ne connut jamais d'autre loi que celle du plaisir et, à la même époque, nous trouvons un grand nombre de ballets de plans assez différents. Les plus importants s'inspirent en général de la division en parties que nous avons décrite en parlant des *Fées des Forêts de Saint-Germain* et de la *Douairière de Billebahaut*, mais beaucoup d'autres conservent la liberté des anciens *ballets-mascarades* et se composent d'un nombre arbitraire d'entrées, entremêlées de récits. Au reste, quels que soient les sujets de ces ballets et leur forme, ils sont aussi dépourvus les uns que les autres d'intérêt dramatique.

Il semble difficile de découvrir la cause de cet abandon de la tradition du *ballet-comique*. Les théoriciens[2] continueront par routine à définir le ballet *une comédie muette*, mais, en vérité, quelle singulière pièce que ce spectacle où une vague idée commune sert de lien factice aux diverses entrées ! Il semble que le ballet à intrigue pastorale ait été victime de l'avénement

1. Sur les ballets de Richelieu, voir Deloche. *La maison du Cardinal de Richelieu*. Paris, Champion, 1912 (in-8°) p. 300 et suiv.

2. De Pure, Ménestrier, Marolles, Saint-Hubert, etc.

des formes théâtrales classiques. Au temps de Hardy, lorsque la tragédie, la comédie, la pastorale ne constituaient pas encore des genres bien définis, mais empiétaient et débordaient en quelque sorte les uns sur les autres[1], lorsque l'influence italienne inclinait les fêtes de la Cour vers un idéal mélodramatique, le ballet pouvait affecter une forme intermédiaire entre l'antique mascarade, la tragi-comédie et le moderne opéra. Vers 1625, quand la tragédie et la comédie classiques commencent à s'assujettir aux règles des unités, quand le grand mouvement rationaliste, qui va si fortement s'exprimer avant peu dans l'œuvre de Descartes, commence à agiter les esprits, le ballet de Cour doit abandonner la voie où l'avaient engagé les novateurs de l'Académie et prendre position en marge du théâtre que la tragédie et la comédie réclament pour elles seules désormais.

Par une contradiction assez singulière, à partir du jour où le ballet eut définitivement renoncé aux sujets dramatiques, les librettistes s'ingénièrent à le plier à quelques-unes des règles qui régissaient le théâtre classique. « Les ballets sont des comédies muettes[2], affirme l'un deux, et doivent estre divisez de mesme par actes et par scènes. Les récits séparent les actes et les entrées de danseurs sont autant de scènes[3]. » Mais cette belle définition est une simple déclaration de principes ; pratiquement, le nombre des parties reste fort variable[4]. Il

1. Rigal. *Alexandre Hardy et les origines du théâtre classique*.

2. De Marolles emploie cette même expression. *Mémoires* tome III, p. 113.

3. *Ballet de la prospérité des Armes de France* (1641) édit. Lacroix, t. VI, p. 34.

4. « Le nombre des actes, quand il y en a plusieurs, n'est pas limité ; il suffit néanmoins de n'y en mettre que trois, chacun rempli de dix ou douze entrées, servant toutes au sujet de l'invention, mais avec une telle diversité

n'y en a jamais plus de cinq, mais beaucoup de ballets n'en ont que deux ; quant aux entrées, on peut les multiplier à volonté. « Un grand Ballet, que nous appelons un Ballet Royal, déclare M. de Saint-Hubert, est ordinairement de trente entrées. Un beau Ballet, de vingt entrées au moins, et un petit Ballet, de dix ou douze. Non pas qu'il soit nécessaire de s'asubjetir à cette reigle, mais au subjet qui obligera à les augmenter ou à les diminuer[1]. » Sur ce point, les théoriciens sont unanimes : tout dépend du sujet. « Aussi esse le principal pour faire un beau ballet, que de chercher un beau subject qui est la chose la plus difficile[2]. »

La recette naïve que nous donne le père Ménestrier pour faire un ballet, nous dispensera d'insister longuement sur la nature des sujets du *ballet à entrées* : « Tout le secret de la conduite d'un ballet consiste au choix du sujet, car ils n'est point de sujets de quelque nature qu'ils puissent estre qui ne soient un tout composé de plusieurs parties ou actuelles, comme parlent les philosophes, ou virtuelles... Ainsi la Nuit estant une étendue de temps de plusieurs heures, durant lesquelles plusieurs choses différentes se font ou se peuvent faire par le monde, on trouve naturellement la conduite d'un ballet sur ce sujet, en représentant par des danses figurées tout ce qui se fait ou peut se faire durant la nuit... Qui voudroit faire un ballet sur cette proposition que tout

qu'on n'ait pas le loisir de s'en ennuyer, c'est-à-dire qu'il ne les faut pas faire trop longues et qu'elles doivent être inégales, quelques-unes d'un seul personnage, d'autres de deux ou de trois, ou de quatre et quelques autres de cinq ou de six... » De Marolles, *Mémoires* III, p. 113.

1. *La manière de composer et faire réussir les ballets*... MDCXLI. Bibl. Mazarine. *Réserve* 68.416 (p. 5).

2. (*Ibid.*, p. 6).

obéit à l'argent ou que l'intérest est l'âme du monde, il faut considérer l'*Argent*, *Obéir* et *Toutes choses* qui sont les trois parties de la proposition et représenter l'*Argent* avec son autorité, sa puissance, son crédit. Ce mot *Argent* est un tout dont les parties sont les pistoles, les écus, les deniers, les monnoyes de divers pays avec les images des Princes, leurs symboles, leurs armoiries, les lettres de change, les brevets d'affaires, les assignations, les billets d'épargne. Sous le mot d'*Obéir* se peuvent ranger toutes les Soumissions, les Servitudes, les Adorations, les Dépendances et sous *Toutes choses* on peut mettre la Flatterie, les Arts, les Sciences, toutes les Conditions, tous les États et cela fait un corps qui composeroit le ballet[1]. »

Comme on voit, le champ est vaste qui est laissé à l'imagination des librettistes. Saint-Hubert précise un peu les qualités nécessaires d'un bon sujet de ballet. « Pour estre beau, il faut qu'il n'ay jamais esté fait, qu'il soit bien suivy, que pas une entrée ne sorte du subject, qu'elle soit si bien appropriée que s'il y a du sérieux et du grotesque, que l'on n'en voie pas deux grotesques de suitte, s'il se peut, qu'elles soit meslées parmi les sérieuses, elles en seront bien plus divertissantes et l'on aura plus de loisir d'admirer les unes et de rire des autres[2]. » En disant que le ballet doit n'avoir jamais encore été vu, Saint-Hubert entend parler « du corps du subject seulement, car pour les entrées, il est impossible d'en faire que fort peu qui n'ayent esté faites. Par comparaison, si dans la suitte du subject il y falloit des Suisses, des Turcs

1. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre.* A Paris chez René Guignard... MDCLXXXII (in-8°) pp. 92 et 94.

2 *La manière de composer...*, p. 7.

ou des Damoiselles, il ne faudroit pas laisser de les y mettre, encore que l'on en aye représenté en plusieurs ballets. »

Cette remarque explique comment, malgré l'étonnante diversité des sujets, tous les ballets finissent par se ressembler. On ne sort pas d'un certain nombre des scènes consacrées qui se répètent indéfiniment. Que le ballet expose les délices de la navigation maritime ou les aventures des chevaliers errants, qu'il célèbre le triomphe de la Beauté ou la prospérité des armes de France, qu'il évoque la vallée de misère ou les ruines hantées du château de Bicêtre, il contiendra des entrées d'amours, d'indiens, de parties du monde, de juges, de démons, de fous, de voleurs, de médecins, de valets, de bourgeois... L'imagination des librettistes est épuisée. Quant aux musiciens, ils ont abdiqué toute tendance novatrice ou dramatique. On dirait leurs récits coulés dans le même moule. La musique vocale tient d'ailleurs de moins en moins de place dans le ballet; le temps est loin où elle donnait au spectacle l'apparence d'un petit opéra. Heureusement pour les destinées de notre théâtre lyrique, le bienfaisant contact des opéras italiens, sous le ministère de Mazarin, va réveiller et stimuler l'imagination créatrice de nos artistes et orienter de nouveau le ballet de Cour dans la voie du mélodrame[1].

1. V. *l'Opéra italien en France avant Lulli*, chap. VII.

CHAPITRE IV

LE BALLET A LA SCÈNE

I. La salle et le public. — II. La mise en scène. — III. Exécution chorégraphique et musicale.

I

Les ballets de Cour eurent, dès l'origine, comme les grandes mascarades auxquelles ils succédaient, le caractère de représentations publiques. Au dire d'un chroniqueur quelque peu gascon, dix mille personnes auraient contemplé, en 1581, les merveilles du *Ballet comique de la Reine*[1] en la salle de Bourbon. Ce nombre doit être très exagéré, mais il est certain que l'annonce des ballets dansés par le Roi ou par la Reine à chaque carnaval faisait grand bruit dans Paris et qu'il n'était petit bourgeois qui ne rêvât de pénétrer dans la salle du spectacle. Et pourtant que de peines, que d'embarras, que de tracas il fallait supporter pour voir le ballet du Roi, quand on n'était pas grand seigneur ou prince du sang. Le Petit-Bourbon[2] était une des plus vastes parmi les

1. « On remarqua facilement qu'il y avoit de neuf à dix mille spectateurs assemblez ». *Balet comique,* f° 7. V°.

2. La salle était située à l'intérieur de l'Hôtel de Bourbon, rue des Poulies, en face du cloître Saint-Germain-l'Auxerrois, à peu près sur l'emplacement occupé aujourd'hui par la colonnade du Louvre.

salles où se donnaient ordinairement les ballets. Elle mesurait dix-huit toises de longueur sur huit de largeur[1], plus, à son extrémité, une sorte d'hémicyle « un demy rond de sept toises de profond sur huit toises et demie de large[2]. La disposition de la salle en vue des représentations variait selon les circonstances. Pour le *Ballet comique de la Reine*, Beaujoyeulx avait fait élever des gradins en amphithéâtre qui montaient par quarante degrés du plancher à une galerie, au-dessus de laquelle courait une seconde galerie. Le trône du Roi, couvert d'un dais, faisait face aux diverses décorations dispersées par la salle[3].

En 1615, pour le magnifique ballet du *Triomphe de Minerve*, dansé par Madame avant son départ pour l'Espagne, le Petit-Bourbon avait été arrangé de la façon suivante : un grand théâtre, élevé à six pieds[4] du sol, « de huit toises de largeur et d'autant de profondeur[5] », occupait tout le fond[6]. Un grand espace libre s'étendait devant ce théâtre pour les évolutions des danseurs. Les spectateurs s'entassaient dans les galeries et dans le reste de la salle, quelques-uns assis, la plupart debout. On accédait au Petit-Bourbon par diverses entrées. Celle par laquelle pénétrait la foule se trouvait à une grande distance de la salle et il fallait, pour y parvenir, traverser une enfilade de pièces, de corridors et de galeries dont les portes étaient jalousement défendues par des gardes

1. Environ 35 mètres sur 15,50.

2. 13,50 sur 16,50 environ. Voir la description contenue dans le IV[e] tome du *Mercure françois*, 1615, p. 9 et suiv.

3. *Ballet Comique*, édit. Lacroix, I, 22.

4. 1[m],95.

5. 15[m],50 de côté.

6. *Mercure françois*, t. IV, p. 9 et suiv.

et des archers. Sorel décrit dans son roman de *Francion* toutes les difficultés que rencontre son héros pour assister à un ballet[1], probablement le *Triomphe de Minerve* (1615). Francion réussit à franchir le seuil de l'hôtel de Bourbon en montrant au capitaine des gardes des vers qu'il a composés et fait imprimer à la louange des personnages du ballet et qu'il veut distribuer dans la salle. En même temps que lui pénètrent différentes gens « de la connoissance des baladins, les uns portans en leurs mains un masque, les autres un bonnet à l'antique et les autres quelque robbe de gaze, et il ne leur estoit point fâcheux de faire l'office de valets, pourvu que l'on leur ouvrît librement. Quand je fus entré avec toute cette bande, ce ne fut pas encore la fin de mes peines ; il me fallut passer tant de portes et tant traverser de chambres que je croyois que ce ne seroit jamais fait. Je trouvois de la difficulté partout et mon passeport[2] m'étoit bien nécessaire. Outre cela, la presse étoit si grande qu'elle me défendoit autant l'entrée comme les archers. Enfin je me trouvay dans cette longue galerie de Bourbon qui jette sur la rivière, où il se fallut arrêter. » Après une longue attente, Francion voit enfin s'ouvrir les portes de la salle... il se précipite et trouve toutes les places occupées par les courtisans. Il ne sait où se caser et finit par se hisser sur l'estrade des violons qui s'empressent de le prendre pour un pupitre vivant et d'accrocher à ses vêtements les feuilles de leur tablature.

Au Louvre, dans la grande salle où se dansent la plu-

1. *La vraye histoire comique de Francion, composée par N. de Moulinet...* A Rouen chez Clément Malassis, MDCLXXIII (la première édition est de 1623) (livre IV, p. 251).

2. Les vers imprimés qu'il porte sous son bras.

part des ballets durant le règne de Louis XIII, l'encombrement est effroyable[1]. La salle avait pourtant de vastes proportions. Elle formait un rectangle de cent cinquante pieds sur quarante-cinq[2]. Entre les nombreuses fenêtres qui éclairaient cette longue salle étaient placées des estrades et des « galleries à trois estages, remplies de sièges partout[3]. » A un bout de la salle se voyaient les décorations nécessaires au spectacle, à l'autre le trône royal, élevé de trois marches, couvert d'un immense dais de velours rouge cramoisi. Au plafond pendaient un grand nombre de lustres garnis de flambeaux de cire blanche et jaune qui répandaient une vive clarté[4]. De grandes barrières défendaient l'accès de l'enceinte réservée aux évolutions des baladins ; parfois la poussée était si forte qu'elles se rompaient. La foule se précipitait alors dans le milieu de la salle d'où les archers avaient grand'peine à l'expulser à coups de bâtons et de manches

1. Au *ballet du château de Bicêtre,* en 1632, « il n'y avoit gueres moins de quatre mille spectateurs, la plupart personnes de remarque ». *Gazette* du 12 mars, année 1632, p. 104 et suiv.

2. Environ 49 mètres sur 15. Voir la *Description de la Grande Salle du Louvre* dans le *Ballet de Monseigneur le duc de Vandosme.* Paris, Jean de Henqueville, 1610 (Bibl. Mazarine 34613[24], pièce 19).

3. *Le Ballet du Roy ou la vieille Cour* (publié dans l'*extraordinaire* de la *Gazette* de février 1635), donne de la salle la description suivante : « La grande salle du Louvre, appelée la salle du bal, accrüe par ses galleries et degrez allans en forme d'amphitheâtre jusqu'au feste de son plancher, comme vous scavez grandement exhaussé... » Le livret de *Tancrède,* en 1619, donne à peu près les mêmes détails. « La salle du bal estoit toute eschafaudée à degrez rampans, qui prenoient depuis le bas jusques au haut du plancher avec deux galleries de deux costez. Au bout estoit dressé un eschafaut en amphithéâtre où estoit la Reyne, Monsieur... ».

4. Voir *Ballet du Duc de Vendôme. Le Ballet de la vieille Cour* mentionne « huit cens flambeaux de cire blanche en huit cens chandeliers d'argent enrichis de cristal. » Pour la *Circé* de 1581 au Petit-Bourbon, si on en croit Beaujoyeulx « le nombre infini de flambeaux, qui estoient au-dessus de la salle et tout à l'entour, donnoit telle et si grande clairté, qu'elle pouvoit faire honte au plus beau et serein jour de l'année. »

de hallebardes[1]. Il arrivait même qu'ils n'y parvenaient point et que le Roi devait donner ordre à l'assistance de se retirer sans avoir vu danser le ballet[2]. Deux ans de suite, en 1614 et en 1615[3], les choses se passèrent ainsi au Petit-Bourbon, aussi décida-t-on de ne laisser pénétrer, en dehors des princes et des seigneurs, que les personnes munies d'invitations, de « mereaux ». Malgré cette précaution les plus grands désordres ne laissaient pas de se produire. Le 29 janvier 1617, le Roi, arrivant vers deux heures du matin à la grande salle du Louvre, en trouve l'entrée obstruée par une foule si compacte qu'il a toutes les peines du monde à se frayer un passage. Une demoiselle passablement effrontée « se prend à ses chausses, disant : « Si vous entrez, j'entretrai[4] ».

A la porte, le capitaine des gardes avait fort à faire pour repousser l'assaut de la foule qui se ruait pour voir danser le Roi. De sanglantes bagarres se produisaient parfois. Dans une *Historiette*, Tallemant des Réaux nous montre la douce Julie de Rochefort exhortant par ses cris les gardes à frapper et à tuer les pauvres gens qu'une belle ardeur engageait à se bousculer pour en-

1. En 1632, au *Ballet du château de Bicêtre* : « Pour faire place il fallut employer quelques descendans de hallebardes et des feintes qui n'estoient pas du Balet. » *Gazette* du 12 mars 1632, p. 106.

2. Voir la lettre de Malherbe du 27 janvier à Pereisc. « M. de Plainville, capitaine des gardes ne voulant désobliger personne, laissa entrer tout ce qui se présenta et se trouva l'enceinte des barrières si pleine qu'un homme seul eût eu de la peine à y passer. La Reine à son arrivée, voyant une telle multitude, se mit en la plus grande colère où je la vis jamais et s'en alla, résolue qu'il ne seroit point dansé. » Voir aussi Bassompierre. *Mémoires*, *S.H.F.*, t. II, p. 1.

3. Sur la difficulté qu'il y avait parfois à se procurer des invitations, cf. Tallemant des Réaux. *Historiettes*, 3e édition, t. IV, p. 132 et t. I, p. 165-166.

4. Héroard. *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, t. II, p. 208.

trer dans la salle du ballet[1]. Il était bien rare qu'on vît le ballet sans être foulé, pressé, incommodé de mille manières[2]. Et quelle patience il fallait à ces spectateurs qui faisaient queue dès le matin pour assister à un spectacle qui ne commençait que fort avant dans la nuit[3] ! On peut s'en faire une idée par la relation officielle de la représentation à l'Hôtel de Ville, en 1626, du *ballet de la douairière de Billebahaut*[4]. Louis XIII, fort satisfait de son ballet donné au Louvre avec succès, avait décidé de l'aller danser à l'Hôtel de Ville. Il faisait ainsi grand honneur au peuple de Paris, aussi le Prévôt des marchands et les échevins ne ménagèrent-ils rien pour accueillir leur hôte royal avec magnificence. Sur leur ordre, des maçons, menuisiers et charpentiers élevèrent des « eschafauds, théâtres, galeries dans la grande salle » afin d'offrir des sièges confortables aux « plus belles dames et bourgeoises de la Ville » conviées en foule à ce spectacle. On commanda à « l'espicier » de tenir prêts grande quantité de flambeaux blancs, tant grands que petits, pour mettre dans les chandeliers et croisés... et de préparer « grandes quantités de confitures pour la collation des Princes, masques et autres compagnies ».

1. « Comme on dansoit un ballet au Petit-Bourbon et qu'il y avoit un grand désordre à la porte, on ouït cette femme crier à haute voix : « Soldats des gardes, frappez, tuez, je vous en ferai avouer par votre colonel en toutes choses. » Tallemant, VI, p. 20.

2. Voir, presque à chaque relation de ballet, les doléances du gazetier Loret dans la *Muze historique*. Au ballet du *château de Bicêtre* il se « rencontra plus d'accidens qu'on n'en vouloit représenter, car il y eut une enseingne et autres choses perdues jusques à la valeur de quinze mille escus. Une comtesse y accoucha. » *Gazette*, 1632, p. 106.

3. Aussi plus d'un grand seigneur refusait pour cette raison d'assister aux ballets. Voir Tallemant. *Historiettes*, I, 99.

4. Elle a été publiée en appendice à l'édition des *Mémoires de Loménie de Brienne* par Barrière (in-8°) 1828, t. I, p. 337 et suiv.

Une cuisinière fut mandée pour préparer des festins de poissons, car le ballet se devait danser dans la nuit du carême prenant.

Au jour dit, les gardes du Roi s'emparèrent, dès le matin, de l'Hôtel-de-Ville et y organisèrent un important service d'ordre. La nombreuse assistance vint prendre place sur les estrades durant toute la journée et y attendit stoïquement plus de douze heures que le ballet commençât. Pour distraire les esprits, les vingt violons de la Ville jouèrent, de quatre heures de l'après-midi à cinq heures du matin, des airs et des danses... Enfin, à quatre heures du matin, les masques commencèrent à arriver. Le Roi fut harangué par le Prévôt sur les degrés de l'Hôtel-de-Ville. Il s'excusa d'être en retard et entra dans une salle pour s'habiller. A cinq heures, les violons du Roi firent leur entrée et montèrent sur l'estrade que quittèrent les violons de la Ville et le ballet commença. Il dura trois grandes heures, puis le Roi et les seigneurs de sa suite dansèrent les branles avec les principales bourgeoises de l'assistance. Les échevins firent ensuite aux masques les honneurs d'une superbe collation sur laquelle ceux-ci se jetèrent avec avidité; après quoi Louis XIII, toujours costumé, monta en carrosse pour rentrer au Louvre salué par les cris de « Vive le Roi! » poussés par la foule massée sur la place de Grève.

Les ballets se représentaient en général fort tard à l'Hôtel-de-Ville. Il arrivait qu'une même troupe de seigneurs allât danser, en divers lieux, deux et même trois fois le même ballet au cours d'une seule nuit. Il était alors d'usage de finir par l'Hôtel-de-Ville où se faisait la collation. En 1632, le duc de Soissons dansa au Louvre, en présence du Roi, le *ballet du Château de Bicêtre* à

huit heures du soir. Vers minuit, le spectacle étant terminé, les baladins se transportèrent à l'Arsenal où les attendait une nombreuse assemblée et y recommencèrent leurs danses ; enfin, vers quatre heures du matin, ils arrivèrent à l'Hôtel-de-Ville où la troisième représentation fut donnée[1]. Elle ne finit qu'à huit heures du matin.

La grande salle de l'Arsenal qu'avait fait aménager Sully[2] était fort bien disposée pour les ballets. De spacieuses galeries permettaient aux spectateurs de voir en demeurant assis. Le Petit-Bourbon, la Grande Salle du Louvre, l'Hôtel-de-Ville et l'Arsenal étaient, sous Louis XIII, les quatre lieux où se représentaient ordinairement les ballets royaux, mais il s'en dansait aussi dans diverses résidences princières : à Saint-Germain, à Vincennes, à Fontainebleau, à Chantilly. Nous nous sommes presque exclusivement attachés dans le précédent chapitre à décrire les ballets royaux montés chaque année au temps du carnaval[3]. C'est que ceux-là seuls avaient un véritable intérêt pour l'histoire du théâtre. Les petits ballets, les boutades, dansés dans les maisons particulières, n'en offraient que des répliques très affaiblies et ne nous apprenaient rien de nouveau. Tout au plus convient-il de noter l'étonnante grossièreté des vers qui étaient composés à l'occasion de ces divertissements. Ils montrent qu'en dépit des Précieuses les mœurs avaient conservé

1. Voir *Gazette*. Année 1632, n° du 12 mars (p. 104 et suiv.)

2. « Sully gardoit lui-même la porte de la salle à double rang de galeries qu'il avoit fait faire à l'Arsenal pour les ballets... C'étoit une de ses folies que la danse... » Tallemant. *Historiettes*, I, p. 148 et 147. — Voir aussi *Oeconomies royales*, édit. Michaud, I, p. 641, II, p. 222 et suiv.

3. Comme le remarque Fournel, les ballets servaient aussi à célébrer la plupart des circonstances heureuses : « Un mariage, une naissance, un traité de paix, la visite d'un souverain ou d'un grand personnage qu'on voulait honorer. » *Contemporains de Molière*, II, 203.

toute leur brutalité et que les courtisans de Louis XIII n'aimaient pas moins les plaisanteries ordurières que ceux de Henri IV[1]. Les ballets du duc d'Orléans surpassaient tous les autres en obscénité. D'ailleurs c'est au Luxembourg que sera conservée la tradition des ballets burlesques, longtemps après que Benserade aura introduit et fait régner dans les spectacles de cour un ton de spirituelle galanterie et de noble enjouement.

A partir de 1636, date à laquelle est achevé le palais Cardinal, c'est dans la salle des comédies que se représentent un grand nombre de ballets[2]. Ces spectacles profitent de la machinerie du théâtre et prennent un caractère de représentations scéniques un peu différent de celui qu'ils avaient eu jusqu'alors. Un ballet comme celui de la *Prospérité des Armes de France*, en 1641, n'aurait pu, comme celui de la *Douairière de Billebahaut* ou du *Château de Bicêtre*, être dansé successivement dans plusieurs salles différentes. La mise en scène en était trop compli quée pour cela. Quant à la salle, ses magnificences ont été assez souvent décrites pour qu'il soit nécessaire que nous nous y arrêtions longuement[3]. Rappelons seulement qu'elle n'était pas fort grande et que le cardinal de Richelieu limitait strictement le nombre des invitations[4]. On

1. On en pourra juger en feuilletant les six volumes du recueil de Paul Lacroix : *Ballets et Mascarades de Cour*, Genève, Gay, 1868, in-12. On ne rencontre pas en moyenne un *ballet sérieux* pour dix *ballets mascarades* à intentions obscènes.

2. Voir Maximin Deloche. *La Maison du cardinal de Richelieu*, Champion, 1911, in-8°.

3. Voir Sauval. *Antiquités de la Ville de Paris* : « Ce lieu est une longue salle parallélogramme, large de 9 toises en dedans... la scène est élevée à un des bouts et le reste aussi par 27 degrés de pierres qui montent mollement et insensiblement et qui sont terminés par une espèce de portique ou d'arcade. »

4. Voir l'aventure de Bois-Robert dans les *Historiettes* de Tallemant de Réaux, III, 153, 154.

y pénétrait par un corridor fort étroit et fort sombre où l'on s'étouffait[1]. Ces ballets du palais Cardinal émerveillèrent plusieurs années la Cour et la Ville et les préparèrent aux splendeurs scéniques des opéras italiens qui allaient, trois ans de suite, de 1645 à 1648, être représentés sur ce même théâtre[2].

Quelle que fût la salle où le ballet se donnât, le public était toujours composé à peu près de la même façon. Certes, au Louvre, les courtisans étaient en majorité et, à l'Hôtel-de-Ville, les bourgeois triomphaient, mais on retrouvait un peu partout les mêmes types : le vieux bourgeois grondeur, furieux d'être bousculé et n'en revenant pas avec moins d'ardeur à tous les ballets ; les gens du bel air voulant paraître des courtisans accomplis[3] ; les poètes faméliques et crottés errant dans la salle, les bras encombrés de gros rouleaux de papier contenant les vers qu'ils distribuaient[4] ; les Gascons querelleurs et bruyants ; les pages insolents. Parfois le public ordinaire des ballets était mis en gaieté par l'arrivée de quelque provincial, peu au courant des usages parisiens. Tel cet avocat dont parle Sorel. Il s'était mis en tête de voir le ballet du Roi et se présenta à la porte du Petit-Bourbon accompagné de sa femme, qui, pour la circonstance, avait revêtu « ses habits nuptiaux », et d'une nourrice portant un enfant

1. Il en sera encore ainsi du temps de Lully, lorsque l'Opéra aura pris possession de la salle du Palais-Royal. Voir Dufresny. *Amusements sérieux et comiques* (*Œuvres complètes*, 1747, in-8°, t. IV, p. 21). — Voir aussi les plans de la salle dans le Recueil de l'Hist. de France, *année* 1636, au cabinet des Estampes. Qb. 35 et aux Archives Nationales. *Seine*, 3e classe, n° 545 et 546.

2. Cf. *L'Opéra italien en France avant Lulli*. Paris, Champion, 1913 (in-8°) chapitres II et III.

3. Voir l'étonnante scène du donneur de livres de ballets, placée par Molière en tête du *Ballet des Nations*, qui sert d'épilogue au *Bourgeois gentilhomme*.

4. Sorel. *Francion*, édit. de 1673, p. 246 et suiv.

dans les bras, cependant qu'un autre trottait à ses côtés, la tenant par la cotte. En dépit d'une pédantesque harangue, préparée dès longtemps, le pauvre homme dut s'enfuir sous les huées, avec les pages à ses trousses[1]. Ces petits événements égayaient la longue attente de la foule à la porte de la salle. Une fois entré, on se distrayait en lisant les vers remplis d'allusions burlesques que les poètes jetaient à la volée. Au Louvre, il arrivait parfois qu'on fît circuler dans l'assistance des rafraîchissements et des sucreries, mais les plateaux étaient pillés en un clin d'œil avec une révoltante brutalité. Au Palais Cardinal, dont la salle était apparemment moins bien illuminée que celles du Petit-Bourbon et du Louvre, on distribuait des bougies aux spectateurs. Ceux-ci les allumaient pour lire le livret du ballet. Les lueurs vacillantes de ces lumignons trouaient seules les ténèbres de l'amphithéâtre, fort recherchées des amoureux.

II

La mise en scène du ballet dramatique évolua et se transforma comme le genre lui-même. Le décor simultané et dispersé servit aux *ballets-comiques*, le décor successif, aux *ballets mélodramatiques*. Le *ballet à entrées* se passa de mise en scène jusqu'au jour où Richelieu, en le parant des séductions des machines théâtrales, prépara l'avènement des ballets à grand spectacle.

On a vu que le *ballet comique de la Reine* avait été joué, chanté, mimé, dansé, non sur un théâtre mais dans toute l'étendue de la salle. La mise en scène était donc dis-

1. Sorel. *Op. cit.*, p. 247-250.



ENTRÉE DE LA DOUAIRIÈRE ET DE SES DAMES
Ballet de la Douairière de Billebahaut.
(Cabinet des estampes Qb. 32.)

persée. Au fond de la salle, sur une grande toile peinte, représentant une ville en perspective, se détachait une construction figurant un château. Devant cet édifice s'étendait un parterre fleuri[1] : château et jardin étaient en quelque sorte emprisonnés sous une haute voûte de verdure, contre laquelle s'appuyaient à droite et à gauche deux voûtes semblables mesurant près de 4 mètres de large et 7 mètres de haut. C'est par là que s'effectuaient l'entrée et la sortie des figurants et des chars. Plus avant dans la salle, se trouvaient disséminés : une grotte abritant des orgues, une longue voûte en bois (d'environ 6 mètres sur 3) renfermant des concerts de musique, enfin le bocage de Pan[2] orné d'arbres aux fruits dorés semblables à ceux des entremets du XVe siècle. Au plafond, une nuée argentée, éclairée en dedans, permettait de faire descendre du ciel les divinités. Cette même nuée avait déjà servi pour les grandes mascarades représentées au mariage du roi de Navarre. En somme, rien de bien original n'apparaît dans cette mise en scène. Il faut noter seulement quelques artifices ingénieux. Ainsi le jardin et le château de Circé sont couverts d'un voile épais au commencement de l'action. Lorsque Circé emmène les nymphes captives, ils apparaissent brillamment illuminés par une multitude de verres de couleur dans lesquels brûlent des mèches[3]. De même le bocage de Pan n'est dévoilé qu'au deuxième acte, à l'arrivée de la nymphe Opis.

Ces procédés devaient être employés couramment dans

1. Il mesurait environ 3^{m},90 en arrière et 5^{m},90 sur le devant. Il était contre le château élevé à un mètre du sol et s'abaissait jusqu'à 0^{m},30 du plancher sur le devant. V. planche III.

2. Il mesurait environ 2^{m},85 $\times$ 3^{m},90.

3. Ce procédé d'éclairage est encore en honneur aujourd'hui dans les fêtes de village.

les spectacles de la Cour : mascarades ou pastorales[1]. Ils étaient seulement plus ou moins simplifiés. En 1593, le *ballet de Mme de Rohan* nécessite seulement l'emploi de deux praticables : un trône sous un dais, pour la magicienne Médée, au fond de la salle, et une caverne pour la Sibylle sur un des côtés[2].

La première apparition en France du décor successif date de 1596. Encore ne s'agit-il que d'une tentative peu concluante et qui porte la marque du génie italien. On en a attribué l'honneur au fameux astrologue Ruggieri[3]. Quel qu'il fût, l'auteur des décorations théâtrales qui accompagnèrent la représentation à Nantes, le 25 février 1596, de l'*Arimène*, pastorale de Nicolas de Montreuil[4], a résolu de manière originale le problème du décor successif. Se souvenant des périactes de l'Antiquité, il dispose au fond de la scène quatre charpentes mobiles autour d'un axe vertical ; ces charpentes affectent la forme de polyèdres pentagonaux et les quatre faces qu'elles présentent à la fois au public sont peintes de manière à constituer un même décor. Quand on fait tourner, au moyen d'un arbre central, ces quatres charpentes, les faces offertes aux spectateurs changent et font paraître un autre tableau. Le seul inconvénient de ce système, c'est que des espaces libres sont nécessaires entre les périactes pour leur per-

1. Voir Lanson. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1903, p. 177 et suiv. — Jules Marsan. *La Pastorale dramatique en France*, Paris, 1905, in-8°. — Rigal. *De Jodelle à Molière*, Hachette, in-12.

2. Lacroix, I, p. 118 et suiv.

3. Louis Lacour : *Un opéra au XVIe siècle*. *Revue française*, 1858, t. XII, p. 90 et suiv. — Remarquons en passant que le terme *opéra* appliqué à l'*Arimène* est tout à fait impropre. Il ne s'agit que d'une pastorale à intermèdes, genre fort éloigné de l'opéra.

4. *L'Arimène d'Olenix du Mont Sacré, gentilhomme du Maine, Pastorale. A Monseigneur le duc de Mercœur et devant luy représentée*. A Nantes chez Pierre Dorion... MDXCVII.

mettre de se mouvoir. Le décor est ainsi troué par trois brèches qui servent à l'entrée et à la sortie des personnages.

Sur le théâtre, sont disposés, d'un côté, une grotte en praticable et, de l'autre, un « antique rocher ». Les machines des intermèdes sont fort compliquées et dignes des théâtres italiens. A l'*intramède du combat des Dieux et des Géants*, Jupiter paraît au ciel « en un globe tournant, qui venant à s'ouvrir fait voir ce Dieu assiz sur l'arc du ciel, vestu d'une robe de toille d'or avec sa couronne et son sceptre ; à ses costez Pallas et Mercure habillez en leurs habitz ordinaires ». Le ciel s'ouvrit de même au cours de plusieurs autres intermèdes pour découvrir des divinités portées sur des nuages. Ce dispositif, depuis longtemps usité en Italie[1], sera fort en honneur dans les *ballets mélodramatiques.* Enfin il convient de noter l'emploi assez hardi des feux d'artifice dans la plupart de ces intermèdes.

Il ne semble pas que la représentation d'*Arimène*, à Nantes, ait été une révélation pour les machinistes des ballets de Cour. Nous ne l'avons mentionnée que parce qu'elle trahit la préoccupation de substituer au décor dispersé le décor successif. Au reste, le dispositif des périactes sera abandonné et nous allons voir, en 1610, dans le *Ballet d'Alcine*, le décor successif réalisé au moyen de procédés plus modernes, encore qu'assez primitifs.

Nous avons déjà décrit la salle du Louvre où se représente ce ballet : c'est un vaste rectangle de cinquante mètres de long sur quinze de large. A l'extré-

1. Cf. Alessandro d'Ancona. *Origini del teatro italiano.* Roma, Lœscher 2e édit., (2 vol. in-8°).

mité de la salle, vis-à-vis du trône royal, sont dressés les décors qui reposent directement sur le plancher et non sur un théâtre. Le librettiste[1] ne nous a pas donné de grands détails sur les procédés de la machinerie, mais il semble bien qu'il faille ainsi reconstituer la mise en scène : trois grandes toiles étaient tendues l'une devant l'autre. Chacune d'elles « tomboit en terre » au moment voulu, pour être sans doute aussitôt tirée sur le côté et enlevée[2]. Au lever, ou plus exactement à la *chute* du rideau, le décor représentait une forêt; il était percé de trois grandes ouvertures par lesquelles s'effectuaient les entrées des baladins. Ce décor, tombant à son tour, découvrait un palais en forme d'amphithéâtre devant lequel était posée une pyramide. On pourrait se demander si ces décorations architecturales étaient peintes, ou si elle n'étaient pas réalisées en relief au moyen de charpentes de bois, comme le palais de Circé en 1581 ; mais le livret dit expressément que le palais d'Alcine s'évanouit tout à coup : aussi l'hypothèse d'une toile peinte, facile à faire disparaître, est-elle la plus vraisemblable.

Le nom du machiniste du *ballet d'Alcine* ne nous est pas connu par des témoignages certains, mais on peut, jusqu'à preuve du contraire, en attribuer l'honneur à celui des frères Francini qui, peu d'années plus tard, réalisa les merveilles scéniques du *Ballet de Madame* et de la *Délivrance de Renaud*. Né à Florence, le 5 mars 1571,

1. Voir les deux relations publiées par Lacroix, t. I, p. 239-269 et p. 200-204.

2. A moins qu'une fente n'ait été ménagée dans le plancher pour la recevoir. Il est à remarquer que même sur les théâtres construits pour les représentations de *ballets mélodramatiques*, la toile ne se levait pas, mais tombait.

Tomaso Francini[1] était venu se fixer en France, vers 1598, et avait obtenu sa naturalisation, au mois de février 1600. Il avait épousé une française, en 1606, et jouissait à cette date de la charge d'Intendant général des eaux et fontaines. En 1617, il prenait sur un document le titre d'ingénieur du Roi et contrôleur de la Maison de la Reine. Tomaso avait un frère, Alessandro Francini, comme lui ingénieur expert en l'art des fontaines : aussi peut-on se demander auquel des deux frères doit être attribuée la machinerie des ballets royaux. Il semble pourtant que Tomaso, dont la réputation d'architecte est mieux établie et dont les talents étaient plus variés, en fut le véritable inventeur[2].

Le ballet des Argonautes (1614), ne comprenait pas de décors successifs. Le fond de la salle était occupé par la caverne de Circé, formée de gros blocs de rochers. — C'étaient, semble-t-il, des carcasses en bois couvertes de toiles peintes. A la voix d'Orphée, les rochers se mouvaient et les figurants qui y étaient renfermés quittaient leur prison pour danser un ballet. Avant cette métamorphose, on voyait sortir de la caverne des chars en forme d'animaux fantastiques ou d'objets grotesques portant les « enchantés ».

L'année suivante, le *ballet du Triomphe de Minerve*, dont les décorations étaient sans aucun doute l'œuvre de Francini[3], fut l'occasion d'un déploiement de mise en

1. Sur Tomaso et Alessandro Francini consulter la substantielle notice de M. Bart. *Recherches historiques sur les Francine et leur œuvre* (Paris, 1897) et divers documents publiés dans les *Nouvelles Archives de l'Art Français* (1872, p. 23-27, 1876, p. 228) ainsi que l'article de Jal dans le *Dictionnaire critique*.

2. Le livret de l'aventure de *Tancrède*, en 1619, appelle le sieur Francine « grand architecte et ingénieur du Roy. »

3. *Mercure françois*, t. IV, p. 9 et suiv. Beauchamp donne une longue

scène nouveau en France. Adoptant un dispositif déjà en usage à Florence et à Mantoue pour les fêtes de Cour, Francini éleva un théâtre et le relia à la salle par des degrés en pente douce pour permettre aux baladins d'y descendre danser après avoir fait leur entrée. La scène proprement dite formait un carré d'environ seize mètres de côté[1]; elle était élevée à une hauteur de près de deux mètres au-dessus du plancher de la salle. A droite et à gauche du théâtre se trouvaient les plans inclinés qui conduisaient de la scène dans la salle; ils étaient ornés de rocailles et reposaient sur trois antres par où se retiraient les danseurs[2]. Les décors étaient magnifiques. Le premier, qui représentait un paysage montagneux avec des rochers couverts d'arbrisseaux, faisait place subitement à un grand bois[3]. Celui-ci disparaissait à son tour devant un décor maritime : « ce qui estoit bois auparavant, devint rochers aboutissans en branches de coral, escailles, mousses maritimes et représentans des escueils battus des vagues. Dans la mer passoit une musique de Tritons... » Enfin des nuages envahissaient la scène, les cieux s'ouvraient et montraient des anges musiciens...

La machinerie n'était pas moins compliquée : Une grande nuée[4] dissimulait sous ses ondulations toute la

relation de ce ballet : « Le sieur Francini, ingénieur ordinaire du Roi et super-intendant de ses fontaines, eut la direction générale de toutes les machines ; il en fit même un petit modèle, réduisant la toise au pied, qui satisfit la Reine. » *Les théâtres de France*, Paris, 1735, in-8°, t. III, p. 70.

1. Le *Mercure françois* dit en effet que le théâtre était haut de six pieds, large de huit toises et profond d'autant.

2. « Pour descendre de ladite scène dans la Grande Salle, y avoit deux descentes desdits rochers, renfoncées par dessous de trois grottes... »

3. Sans doute par le procédé que nous avons décrit plus haut.

4. Sans doute en gaze d'argent comme on les faisait alors en Italie. Voir Sabbattini. *Pratica di fabricar machine né teatri*, Ravenne 1638, in-8° (2e édit. augm.).

scène et servait de rideau. « Cette nuée s'entrouvrit bas par le milieu et de l'ouverture sortit une autre nuée, assez petite... mais à mesure qu'elle s'avançoit, elle s'agrandissoit en largeur et hauteur sans qu'on apperceust qui causoit ce mouvement, ny qui la faisoit advancer dans la Salle », et, qui plus est, si artificieusement composée, qu'on ne savait discerner « si c'étoit un vray nuage ou non qui flottoit[1] ». A l'intérieur de cette nue, qui finissait par s'ouvrir, « estoit représentée la Nuict, vestüe d'une lame d'argent, et noire[2]... » Le livret ne nous dit pas ce que devenait la nue, il indique seulement qu'elle finissait par se perdre. Elle se retirait sans doute dans les combles, suivant en sens inverse le chemin qu'elle avait pris pour venir.

Le dessous du théâtre était aussi machiné que le dessus. A la première scène, un rocher d'une hauteur de 4 mètres surgissait, portant les dix Sibylles, et s'abîmait ensuite. Mais, comme en Italie, c'étaient les vols, les descentes de divinités qui faisaient surtout les frais du spectacle. Une nuée, à la troisième scène, planait au-dessus d'un bois ; elle supportait dans les airs l'Aurore semant des fleurs et « suivie d'un chariot flamboiant et doré, avec des roues tournantes d'un mouvement esgal et continuel, dans lequel estoit le Soleil ». A la dernière scène, les nuées envahissaient tout le fond et les côtés du théâtre. La Victoire et la Renommée descendaient, chacune sur un nuage, et tendaient des couronnes à Madame, portée dans un char triomphal.

Le *Ballet de Madame* fut représenté sur un théâtre élevé au-dessus du niveau de la salle et relié avec elle par des plans inclinés. Ce dispositif qui, en 1615, semble

1. *Mercure françois*, 1615, t. IV, p. 10.
2. *Explication allégorique du triomphe de Madame.* Lacroix, II, p. 63.

nouveau en France, était, depuis plusieurs années déjà usité en Italie[1] et aussi en Angleterre. Lorsque Rinuccini avait, aux environs de 1605, importé à Florence le ballet parisien, il l'avait adapté aux ressources scèniques dont l'Italie disposait pour les spectacles de Cour. Un décor dispersé eût semblé un anachronisme. On fit donc mimer l'action du ballet et chanter les récits sur la scène, et danser les ballets dans la salle. Le *ballo delle Ingrate*[2], un des premiers ballets italiens construits par Rinuccini sur le plan des ballets français et mis en musique par Monteverde, en 1608, pour la Cour de Mantoue, nous offre un bel exemple de ce qu'était devenu le ballet français entre les mains des machinistes italiens. La toile s'étant levée, la *bocca d'inferno* apparaît. On connaît ce décor, classique dans l'opéra italien du XVIIe siècle : une gueule gigantesque et béante occupe toute la scène[3]. Entre ses mâchoires immenses paraît en éloignement un paysage infernal, illuminé par les rouges lueurs des feux de bengale et autres artifices. Après un prologue chanté, les Dames ingrates sortent deux à deux de l'Enfer, s'avancent sur le devant du théâtre et s'y livrent à une pantomime expressive, puis descendent par des escaliers latéraux dans la salle pour danser leur ballet.

En Angleterre, où, de bonne heure, le ballet-comédie avait évolué dans un sens nettement littéraire et drama-

1. L'estampe de Callot, représentant une scène du ballet : *La liberazione di Tirreno* — 1617 — montre bien ce dispositif. V. Planche IV.

2. Voir Solerti. *Gli albori del melodramma*, t. II, p. 246.

3. On en trouvera un bel exemple dans les estampes qui illustrent la *Pomo d'Oro* de Cesti, représentée à Vienne en 1669. (Reproduites dans l'édition des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* p. 167.) La collection James de Rothschild possède un dessin donnant la coupe d'une *bocca d'inferno* et montrant l'ingénieux dispositif qui lui permettait de s'avancer en se déployant du fond de la scène sur le devant.

tique, un théâtre avait été bien vite reconnu nécessaire pour la représentation des scènes dialoguées. Les *Masquers*, après avoir fait leur apparition sur la scène, en descendaient pour gagner une estrade élevée au milieu de la salle, *the dancing place*, sur laquelle ils exécutaient leur ballet [1]. En France, les danseurs se contentaient de descendre de la scène dans la partie de la salle qui était consacrée à leurs évolutions et que de longues barrières défendaient contre la foule des spectateurs.

Le théâtre du Petit Bourbon, qui avait servi aux représentations du *Triomphe de Minerve*, ne fut plus utilisé durant de longues années[2]. Le jeune Louis XIII lui préféra la Grande Salle du Louvre où se dansèrent dorénavant la plupart des ballets. En 1617, Francini y construisit un théâtre curieusement machiné pour l'exécution du *Ballet de la délivrance de Renaud* dont l'action comportait quatre changements à vue. Ceux-ci n'étaient plus obtenus par les procédés assez rudimentaires que nous avons décrits, mais grâce à un système aussi nouveau qu'ingénieux[3]. Sur la scène, au premier plan, étaient posés deux chassis latéraux auxquels s'ajustaient, à angles droits, deux chassis, perpendiculaires au fond du théâtre. Entre ces sortes de cubes, le décor s'apercevait en perspective comme sur les théâtres italiens, mais Francini avait substitué au chassis, qui d'ordinaire fermait cette perspective, des décorations praticables reposant sur la moitié d'une plaque tournante. Pour opérer un changement à

1. Parfois une sorte de plate-forme roulante transportait les danseurs de la scène sur l'estrade. Voir Reyher. *Les Masques Anglais*, p. 357 et suiv.

2. Il servit encore pourtant, en 1621, pour le *Ballet d'Apollon* et pour le *Ballet de la Reyne représentant le Soleil.*

3. Voir le *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy* (B. N. Réserve Yf. 1204 et Conservatoire) et les planches I et XVI.

vue, il suffisait de faire mouvoir rapidement cette plaque.

La scène était beaucoup moins élevée que celle du Petit Bourbon. Trois marches d'un pied de haut la réunissaient à la salle. A la droite du spectateur se voyaient sur le côté quelques rochers, à gauche une longue galerie de verdure ou treille, par où les figurants entraient en scène. Un rideau masquait le théâtre avant le commencement du spectacle ; il était peint et représentait des palais émergeant de verdures. En tombant, il découvrait le premier décor. Au centre, sur la plaque mobile, se voyait une grotte, au pied d'une montagne sur laquelle étaient assis les démons d'Armide. Lorsque les chevaliers arrivaient pour délivrer Renaud, la plaque tournait[1] et montrait le second décor disposé d'avance derrière la montagne : un jardin orné de trois grandes vasques où jaillissait de l'eau. A mesure que la montagne tournait, les rochers des côtés étaient retirés et des bosquets les remplaçaient. Un nouveau changement à vue se produisait à la fin de cette scène : le « jardin qui, paravant estoit si beau, ne devint plus qu'une caverne déserte... tout trembla et changea tout ensemble ». On aimerait à avoir quelques détails sur la manière dont s'opérait cette transformation. Il est probable qu'une fois de plus la plaque tournait et montrait le décor du premier acte légèrement modifié ou un autre qui lui avait été substitué. Logiquement, l'apothéose finale eût dû suivre immédiatement la ruine du palais d'Armide, mais les machinistes n'avaient pas eu le loisir de préparer le nouveau décor sur l'arrière de la plaque, aussi dut-on recourir à un

1. « Cette montaigne se tourna d'elle mesme, les rochers des costez secouërent leurs testes qui sembloyent immobiles, tout changea d'un instant... » Page 10.

expédient pour leur donner le temps de remplacer les fontaines et les parterres du jardin d'Armide par un pavillon en toiles d'or. Dans la salle s'avança donc une sorte de plate-forme roulante, mue par des hommes ou des animaux invisibles. Elle était hérissée d'arbres et de buissons et portait les soldats de Renaud qui dialoguaient avec un ermite[1]. Cet intermède ayant permis aux machinistes de procéder à la mise en place du décor final, « le grand pavillon se tourna », précise le livret, et découvrit aux yeux des spectateurs les danseurs du *Grand ballet* qui s'y tenaient assis.

En 1619, pour les représentations de l'*Advanture de Tancrède en la forest enchantée*, on revint au système des chassis mobiles, alors usité en Italie et en Angleterre pour les fêtes de Cour.

La scène, qui formait un vaste carré de près de douze mètres de côté, offrait ceci de particulier, qu'au lieu d'être partout de niveau, elle allait en s'inclinant d'arrière en avant selon une pente assez forte. Élevée à 2^{m},60 du sol au fond du théâtre, elle n'en était qu'à 1^{m},80 sur le devant. Le théâtre lui-même était fort magnifique, « les frises et bordures estoient escaillées en rochers d'or parsemés de mousse verte. Il estoit couvert d'un ciel turquin, semé de quelques nuages, par le haut duquel régnoit tout au long un feston large de trois pieds et demy où les cornes d'abondance versoient mille sortes de fleurs et de fruits[2]. » Le bas du théâtre, l'espace compris entre le plancher de la salle et la scène, était comme pour le

1. V. Planche XVI.

2. *Relation du Grand Ballet du Roy. Dancé en la Salle du Louvre, le 12 février 1619, sur l'Advanture de Tancrède en la forest enchantée.* (Bibl. Mazarine 37.272, pièce 25, page 9.)

Ballet de Madame, percé de plusieurs ouvertures, « une à chaque costé et la plus grande au millieu », par où s'effectuaient la sortie et l'entrée des figurants et baladins[1]. Deux plans inclinés réunissaient le théâtre à la salle. Une grande toile peinte, mesurant près de dix mètres de haut, couvrait toute la face du théâtre. Elle montrait Jérusalem « assiégée et une forest à côté ». En s'abattant, elle découvrit la scène qui représentait une épaisse forêt. Le décor du fond et les chassis latéraux étaient peints et figuraient des arbres. Au milieu étaient rangés « huit arbres en reliefs »; ceux-ci ne devaient pas être d'un grand poids puisque les monstres les emportaient avec eux dans leur fuite. Pour changer de décor on profitait de l'obscurité qui succédait à l'embrasement de la forêt. La scène représentait un amphithéâtre. Le troisième décor figurait un temple. Enfin un quatrième changement à vue fit paraître les conquérants de la Palestine « dans un tabernacle en demy rond... enrichy de pyramides, trophées d'armes, palmes et lauriers. »

L'originalité du spectacle résidait surtout dans la machinerie qui atteignait un degré de perfection où elle ne devait pas longtemps se maintenir en France. Le magicien Ismène, semblant sortir des enfers, s'élevait insensiblement sur une trappe; un grand cyprès se dressait au milieu de l'amphithéâtre et disparaissait non moins vite[2]; du sang coulait d'une branche coupée par Tan-

1. Les personnages qui sont censés venir du bois entrent par la scène, ceux qui paraissent venir du dehors entrent par la salle. Lorsqu'Ismène chasse de la forêt les divinités bocagères, celles-ci descendent du théâtre et sortent par la salle, au contraire les chevaliers viennent par la salle et montent sur le théâtre, etc.

2. Dans la *Délivrance de Renaud* deux grands palmiers étaient de même sortis du sol au moment de l'apothéose finale. *Discours au vray*, p. 24.

crède ; enfin les nuées mobiles, chères aux Italiens, avaient été, pour Francini, l'occasion de se surpasser. A la scène du temple, on voyait le ciel s'ouvrir d'abord sur les deux côtés et découvrir des anges, assis sur des échafaudages dissimulés sous de la gaze argentée. Après quoi le ciel se fendait par le milieu et une grande machine, représentant une nuée, descendait doucement sur le théâtre avec vingt-huit musiciens et baladins qu'elle remportait ensuite dans les airs.

Francini s'était adjoint, pour les feux d'artifice, un collaborateur nommé Horace Morel[1] qui avait fait merveille. Les divinités infernales dansaient leur ballet avec des sceptres enflammés et des couronnes qui brûlaient sans se consumer. Vers la fin du combat entre Tancrède et les monstres, on voyait des éclairs, on entendait le tonnerre, des rugissements, des hurlements. A un moment « la scène parut tout enflammée par une palissade de feu que l'on y vit représentée ». Puis l'obscurité se fit brusquement sur le théâtre. On se demande comment on pouvait obtenir de tels effets sans le secours de nos puissants et dociles moyens d'éclairage modernes. Il suffit de parcourir l'ouvrage de Sabbattini[2] pour voir que les machinistes arrivaient à des résultats prodigieux[3] grâce à un complet mépris du danger : on faisait brûler sur la scène une palissade ou une cabane de paille, on tirait des fusées. Pour toute précaution, on peignait les décors avec des couleurs ignifuges.

1. Horace Morel était chevau-léger. Il était renommé pour son adresse d'artificier. Cf. *Discours sur les triomphes de la feste de S. Louis*, Paris 1613. — B. Maz. 37.272, pièce 10.

2. *Pratica di fabricar scene e machine né teatri*. Ravenne 1638, in-4°.

3. On connaissait d'ailleurs l'art d'éclairer la scène de manière à mettre en valeur les objets qui importaient le plus. « La disposition des lumières

Le *Ballet de la Reyne tiré de la fable de Psyché*, représenté quelques jours après celui de *Tancrède*, ne comportait pas de moins grandes merveilles scéniques. Il y avait quatre tableaux : I. Un jardin orné de grottes et de fontaines en relief comme celui d'Armide, en 1617. — II. Le Palais de l'Amour. — III. Un décor maritime rappelant celui du *Triomphe de Minerve* avec des rochers, des coraux, des grottes. « La mer avoit un mouvement artificiel et représentoit si bien les flots esmeus et des ondes bleües qui haussoient et baissoient, qu'on n'eust pas creu que cela se peust représenter sans eau [1]. » Enfin l'apothéose de Psyché se déroulait au milieu des nuages dorés qui avaient déjà servi pour *Tancrède*. A la première scène, un char traîné par des cygnes porte Vénus et Cupidon jusque dans la salle ; à la deuxième le char de Vénus, tiré par des dauphins, sort de l'onde suivi par des troupes de tritons et de nymphes qui émergent par degré du sein des flots.

A partir de cette époque, la mise en scène à l'italienne disparaît rapidement et pour longtemps des ballets royaux. On en ignore la cause : sans doute après la mort de Luynes qui avait le goût de la magnificence, le Roi jugea-t-il plus à propos de consacrer l'argent de l'Etat à entretenir son armée qu'à récréer la Cour. Toujours est-il que, durant vingt années, les *ballets à entrées* vont se dérouler devant des décors d'une extrême simplicité.

C'est d'ailleurs par habitude et par routine qu'on continue à faire paraître les personnages et chanter les

sert beaucoup au succès. Il y en a de cachées qui éclairent sans être veües, et qui font voir l'objet par des jours réfléchis. Il y en a que l'on dispose en sorte que l'on laisse en ténèbres l'endroit des ressorts des machines ». Menestrier. *Des ballets anciens et modernes*, p. 250.

1. *Discours du ballet de la Reyne*... Lacroix, II, p. 205.

récits sur un théâtre : les *ballets à entrées* se pourraient passer de mise en scène aussi facilement que les *ballets-mascarades* du règne d'Henri IV. En général il n'y a qu'un seul décor fort imprécis qui sert de fond au théâtre. On note, comme une curiosité extraordinaire, en 1632, pour le ballet du *château de Bicêtre*, qu'il y eut deux décors, le premier représentant le château en ruines « ayant le soleil sur son horizon et autour de son faiste des grues, faisans, faucons et autres oiseaux, comme au bas toutes sortes de bestes à quatre pieds[1] » le second montrant « le mesme château de Bissestre... ombragé d'une nuict qui n'avoit point d'autre clarté que celle d'un démon qui sortoit tout confus de la plus haute de ses fenêtres[2] ».

Souvent, au lieu d'un théâtre, on se contentait d'une estrade avec ou sans toile de fond. On faisait parfois dresser sur un côté une construction en planches et toiles peintes qui servait au ballet. C'est ainsi qu'en 1626 la *Douairière de Billebahaut* comportait, pour unique mise en scène, une sorte de grande guérite que nous apprenons être, grâce à son enseigne, *l'auberge de Clamart*[3]. Le Roi se retirait à l'intérieur de cet édicule pour voir danser les entrées dans lesquelles il ne figurait pas[4].

1. *Gazette* du 12 mars 1632, p. 104. On voit ces deux décors reproduits dans le recueil des costumes du *Ballet de Bicêtre* au Cabinet des Estampes. (*Histoire de France*, Qb. 33). V. planche VI.

2. On retrouve un effet semblable dans un ballet provincial, dansé en 1649 : *Les divers entretiens de la Fontaine de Vaucluse*. On y voit un sabbat de sorcières « elles ne reçoivent autre clarté que celle que leur fournissoit un Demon assis sur un toit d'une masure... De la main, de la bouche et des yeux de ce lutin sortirent des flammes effroyables. » Lacroix VI, p. 198.

3. On la voit reproduite sur un des dessins du recueil du Louvre.

4. « Et pendant que les premiers masques faisoient leurs entrées, Sa Majesté, Monsieur et les autres princes se sont mis dans la loge de charpenterie faite exprès à l'entrée de la salle et que le ballet appeloit la ville de Clamart, proprement une taverne, pour le voir danser. » Relat. déjà citée. Loménies de Brienne. *Mémoires*, édit. Barrière 1828, I, 337.

Quant aux machines, elles ne sont pas moins rudimentaires. Les mannequins géants qui battent la mesure, ou des jupes desquels s'échappent des troupes de danseurs, sont fort en vogue[1]. On affectionne aussi les simulacres d'animaux exotiques : chameaux[2], éléphants, rhinocéros, perroquets, crocodiles, singes. Enfin, très souvent, les personnages apportent avec eux des objets qui introduisent quelque variété dans leurs évolutions : tourniquets, tables, buts pour courses de bagues et autres accessoires souvent volumineux et encombrants.

Tous ces spectacles, en dépit du luxe des costumes, étaient misérables au regard des merveilles auparavant réalisées par Francini. Horace Morel, l'artificier du *Ballet dc Tancrède*, chercha, sans revenir à la forme du *ballet mélodramatique*, à parer le *ballet à entrées* d'une mise en scène à l'italienne. Au mois de décembre 1632, il fit représenter deux ballets, devant un public payant, au Jeu de Paume du Petit Louvre, transformé en salle de spectacle avec parterre, galeries et amphithéâtre. Le *Ballet de l'Harmonie*[3] comportait un grand nombre de machines et de changements de décors : on voyait le ciel où trônait Apollon sur une nuée, la grotte des Vents, un paysage maritime. Le *Ballet des Effets de Nature*[4] faisait paraître successivement « une salle à faire noces », décorée de tapisseries et resplendissante de lumière,

1. Un dessin de l'album de la collection James de Rothschild représente une femme géante, dont la robe est percée de trois portes par où sortent les danseurs (f° 40. v°).

2. Un dessin de la collection de James de Rothschild montre le dispositif employé pour figurer le chameau qui porte le *cacique* au *ballet de la douairière de Billebahaut* (f° 40).

3. Lacroix, IV, p. 208.

4. Lacroix, IV, 191.



« ENTRÉE DE MAHOMET ET DES DOCTEURS DE LA LOY »

Douairière de Billebahaut (1625).

(Louvre. Dessin n° 32.627).

un « désert plein d'horreur » avec des montagnes de neige, des rochers..., l'Etna qui vomissait des flammes, enfin un bocage émaillé de fleurs. Ces représentations durent avoir un certain succès puisque, l'année suivante, Morel fit encore représenter le *ballet des Cinq Sens de la Nature*[1], et celui de la *Puissance d'Amour*[2] mais, à partir de cette époque il n'est plus question de l'entreprise de Morel[3].

Ce n'est qu'en 1641 que Richelieu reprit l'idée de Morel et fit représenter un *ballet à entrées*, sur le théâtre de son palais, avec une superbe mise en scène. Le *ballet de la Prospérité des armes de France* fut donné, le 7 février 1641, en spectacle au Roi et à la Reine[4]. Si l'on en croit Marolles, « on employa pour ce ballet les mêmes machines qui avoient servi au même lieu le 14 janvier 1641 » pour *Mirame* « avec de nouvelles inventions pour faire paroitre tantôt les campagnes d'Arras et la plaine de Casal et tantôt les Alpes couvertes de neiges, puis la mer agitée, le gouffre des enfers et enfin le ciel ouvert[5] ». En réalité, toute la machinerie du *Ballet de la Prospérité* est fort simple. Au Ier acte, le théâtre représente un bocage. A un moment donné, le fond du théâtre, qui est constitué par deux chassis mobiles, suivant la méthode italienne, s'entr'ouvre et l'on aperçoit l'enfer « dans l'enfoncement »[6]. A l'acte II, on voit les Alpes couvertes de neige : de nouveau les châssis s'écartent et

1. Bibl. Nat. Réserve Yf, 1829. (Lacroix, IV, 230).

2. Lacroix, IV, 244.

3. Le *Ballet du Grand Demogorgon* fut sans doute aussi représenté au Jeu de Paume du Petit Louvre, en 1633. (Bibl. Mazarine 35. 262, pièce 31.)

4. *Gazette* de février 1641.

5. *Mémoires*, t. I, p. 236-237.

6. Lacroix, t. VI, p. 35.

« Casal paroist dans l'esloignement, les tentes et retranchements des Espagnols et le camp des Français ». Il en va de même jusqu'à la fin. Quand on songe aux tours de force accomplis, la même année, au *Teatro Novissimo* de Venise[1], par Jacomo Torelli, le fameux architecte, qui, quatre ans plus tard, allait venir émerveiller les Parisiens, les machines de la *Prospérité des armes de France* paraissent bien timides et insignifiantes. Torelli avait inventé un système de contrepoids, déclanchés par un levier, grâce auquel il pouvait faire changer d'un seul coup, presque instantanément, le décor le plus compliqué[2].

La nécessité, pour les danseurs, d'évoluer sur la scène du Palais Cardinal sans descendre dans la salle, occupée tout entière par les spectateurs, eut des conséquences inattendues pour le Ballet de Cour. On s'accoutuma à le considérer comme un divertissement proprement théâtral, caractère qu'il avait depuis longtemps perdu. Quand, après la mort de Richelieu, Anne d'Autriche s'installa au Palais Cardinal, ce fut dans la Salle des Comédies, transformée par Jacomo Torelli et pourvue d'une admirable machinerie[3], que, durant plusieurs années, furent représentés des opéras italiens et des ballets à grand spectacle.

Au milieu de ce cadre, tout différent de celui pour lequel il semblait fait, le *ballet à entrées* se modifia, il prit un caractère plus dramatique et peu à peu se rapprocha de l'opéra auquel il empruntait déjà ses machines et ses décors, auquel il était même parfois étroitement

1. Voir Galvani. *Teatri musicali di Venezia*, Ricordi.

2. Francesco Milizia. *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Parma 1781, t. II, p. 213.

3. Pour les représentations de l'*Orfeo* en 1647. Cf. *L'opéra italien en France avant Lulli*, chap. III.

associé [1]. Dès 1651, la ressemblance est si frappante que l'anglais Evelyn qui assiste à la représentation des *Festes de Bacchus*, sur le théâtre du Palais-Royal, au milieu de décors à l'italienne, ne sait trop s'il admire un ballet ou un opéra [2]. Ainsi la mise en scène joua, dans l'évolution du ballet de Cour vers l'Opéra, un rôle au moins égal, peut-être supérieur, à celui de la musique dramatique. Au reste, ces deux courants d'influences émanaient l'un et l'autre des mélodrames italiens représentés à Paris sous le ministère de Mazarin [3].

III

Que le sujet d'un ballet de Cour soit noble ou burlesque, mythologique ou romanesque, allégorique ou réaliste, qu'il soit exposé par des récits et des chœurs ou par des tableaux successifs, il n'a jamais qu'un objet : préparer le plus ingénieusement possible la venue des danseurs aux masques noirs, aux diadèmes d'aigrettes et de plumes, aux tuniques enrichies d'or et de clinquant, qui traceront dans la salle les diverses figures du *Grand ballet*. C'est là une curieuse survivance. Le *Grand ballet* reproduit très exactement le type de ces danses figurées italiennes que des dames ou des seigneurs, masqués et déguisés, exécutaient à la Cour de Catherine de Médicis. La Mascarade, puis la Pastorale se sont emparées du

1. Notamment, en 1654, pour les représentations de l'opéra de Carlo Caproli *Le Nozze di Peleo*.

2. Il se sert du terme : « Royal masque or opera », pour désigner le spectacle qui se déroule sous ses yeux. *Mémoires*, London 1827, in-8°, II, 32.

3. Sur l'influence exercée par la machinerie italienne sur le ballet de Cour après 1650. Cf. le chapitre VII de l'*Opéra italien en France avant Lulli*.

ballet, mais le caractère original de ce spectacle apparaît toujours dans le divertissement final. Seuls, de nobles personnages y prennent part et le costume qu'ils portent est, à peu de chose près, toujours le même : en dehors du masque noir (parfois doré) et des aigrettes qui sont de rigueur [1], les danseurs sont vêtus de tuniques découpées dans le bas qui laissent à découvert la jambe nue, chaussée d'un brodequin montant jusqu'au mollet [2].

En quoi consistaient exactement les danses du *Grand ballet* ? Nous ne pouvons mieux faire que renvoyer à la description de Beaujoyeulx pour la *Circé* de 1581, elle en donne une idée fort exacte : « Ce fut lors que les violons changèrent de son et se prindrent à sonner l'entrée du grand Balet, composé de quinze passages, disposez de telle façon qu'à la fin du passage, toutes tournoyent tousjours la face vers le Roy : devant la majesté duquel estans arrivées, dansèrent le grand balet à quarante passages ou figures géométriques et icelles toutes justes et considérées en leur diamètre, tantost en quarré et ores en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitost en triangle, accompagné de quelque autre petit quarré, et austres petites figures [3]... A la moitié de ce Balet se feit une chaisne composée de quatre entrelacemens différents » [4]...

Un livret imprimé nous a conservé le graphique du *Grand ballet* d'*Alcine*, en 1610. Les douze figures qui

1. « Tous les danseurs, avec des masques noirs, sont également parés d'aigrettes, de plumes et de clinquant. » Marolles, *Mémoires*, t. III, p. 112.

2. Voir dans le recueil de dessins du Louvre les planches 32.602, 32.649, 32.651. — Tous les danseurs d'un même grand ballet sont vêtus d'un costume identique. Le Prince, pour être distingué de ses compagnons, porte au bras un nœud de ruban. V. planche VI.

3. *Balet comique de la Royne*, f° 55, v°.

4. *Balet comique*, f° 56.

le composent sont ingénieusement diversifiées et devaient produire un effet gracieux [1]. On s'arrangeait parfois pour que chaque figure representât une lettre de l'alphabet [2], on écrivait ainsi le nom du Roi ou de la Reine, mais le plus souvent cette attention délicate passait inaperçue des assistants [3].

Le *Grand ballet* était dansé soit par les dames — et alors le spectacle prenait le nom de la princesse qui les conduisait — soit par des seigneurs. Les ballets mixtes avaient eu une courte vogue durant les dernières années du XVIe siècle [4], mais on n'en rencontre plus aucun sous le règne de Louis XIII. Dans les ballets du Roi et des grands seigneurs, aucune femme, noble ou non, ne paraît. Dans les ballets de la Reine et des Princesses, des hommes peuvent prendre part à la représentation, mais ce sont exclusivement des baladins professionnels qui miment et dansent les entrées de caractère.

Dans les ballets antérieurs à 1620 environ, on trouve quelques intermèdes de danse figurée qui permettent aux seigneurs ou aux dames de faire admirer leur grâce et leur légèreté avant l'épreuve du *Grand ballet*. Déjà, en 1581, dans la *Circé*, une troupe de Naiades se livre à des évolutions géométriques, vers le milieu de la représentation, et quitte la salle pour ne reparaître qu'à la fin.

1. Ces figures sont reproduites par Lacroix, I, 265-268.

2. Lacroix, I, 256.

3. Mme de Bar « fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisoient les lettres du nom du Roi. « Eh bien ! Sire, lui dit-elle après, n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composoient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté ? — Ah ! ma sœur, lui dit-il, ou vous n'écrivez guère bien, ou nous ne savons guère bien lire ; personne ne s'est aperçu de ce que vous dites. » Tallemant des Réaux. *Historiettes*, I, p. 92.

4. Voir les *ballets de Madame*, publiés par Lacroix, I, p. 92, 112, 117 et suiv.

De même dans *Renaud*, les courtisans de Louis XIII, figurant les esprits aériens, après avoir dansé par petits groupes successifs au commencement du spectacle, se reposent ensuite jusqu'au *Grand ballet*. A cette époque, les gentilshommes ne pouvaient encore prendre part qu'à des danses nobles dans les ballets royaux ; mais la vogue croissante des *ballets-mascarades*, où les courtisans révêtaient les déguisements les moins glorieux, ne tarda pas à apporter quelque tempérament à la rigueur de cette règle.

Dès 1619, dans *Tancrède*, les futurs danseurs du *Grand ballet* font leur entrée, par groupes de quatre, sous des accoutrements de bûcherons, de scieurs de bois et de sagittaires ; ils tracent quelques figures dans la salle puis montent sur le théâtre et s'y livrent à une pantomime cadencée. A partir de 1625, le *Grand Ballet* demeure la dernière danse réservée aux seigneurs ; dans les entrées, nobles et professionnels se coudoient. Seuls, les ballets de la Reine conservent encore quelque temps l'antique division des *danses figurées* et des *ballets d'entrées*.

A l'origine, le ballet dramatique ne comportait que des entrées *sérieuses*. Dans la *Circé*, des chars font le tour de la salle, escortés de figurants qui chantent et jouent des instruments. Sous Henri IV, la mode des mascarades eut pour effet d'introduire dans le ballet, à côté des danses nobles, des entrées bouffonnes dont on confia d'abord l'exécution à des baladins de profession.

En 1610, dans *Alcine*, des pages porte-flambeaux « vestus en magots verts » viennent « saultans à petits bonds » jusqu'au More qui les a fait entrer. Celui-ci leur donne des confitures et des dragées qu'ils mangent, puis ils

dansent leur ballet « en dix façons, tousjours en cadence avec saults, gambades, gestes et grimaces différentes[1] ».

Les théoriciens du ballet se contentent de distinguer les entrées en *sérieuses* et en *comiques*, et recommandent de les entremêler de manière à ce qu'elles se fassent valoir les unes les autres. Les entrées *sérieuses*, ce sont, par exemple, les entrées de guerriers, de bergers, de nymphes, de chevaliers, de magiciens, de dieux ; les entrées bouffonnes font intervenir des estropiés, des avocats, des démons sous les formes les plus baroques, des satyres, des monstres, des personnages de la comédie italienne et française, des matrones, des indiens et, d'une manière générale, tous les êtres réels ou imaginaires susceptibles d'être représentés de manière burlesque. Tous ces figurants arrivent en scène avec leurs attributs : les chevaliers agitent leur épée et leur rondache, les boiteux s'appuient sur des béquilles, les villageois ont un panier à la main, les avocats brandissent leurs rôles. Lorsque le ballet est bien réglé, tous ces personnages, après s'être avancés dans la salle, dansent avec leurs divers accessoires, mais bien souvent ils n'ont pas esquissé quatre pas qu'ils envoient promener tout ce qui les gêne. Saint-Hubert s'en scandalise fort : « Je trouve que cela n'est nullement à propos de voir entrer des gens d'une façon et sortir d'une autre ![2] »

Ce qui distingue les *entrées* des *ballets* proprement dits, c'est qu'elles ont toujours un caractère expressif. Beaucoup d'entre elles sont de véritables pantomimes cadencées et celles-là même qui comportent des évolutions géométriques n'en gardent pas moins un carac-

1. Lacroix, I, 244.
2. *La manière de composer et faire réussir les ballets*, MDCXLI, p. 15.

tère descriptif qui contraste avec l'admirable fête des yeux, sans signification dramatique, du *Grand ballet*. Ce sont les entrées qui constituent la comédie muette, l'action du ballet de Cour; les danses figurées du *Grand ballet* et de certains intermèdes n'ont qu'un intérêt purement plastique. Dans les entrées, « les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourroit exprimer par des paroles[1] ». « Si les Anciens, déclare Colletet, ont appelé la Poésie une peinture parlante et la Peinture une poésie muette, à leur exemple nous pouvons appeler la Danse et surtout celle qui se pratique dans nos Ballets une peinture mouvante ou une poésie animée. Car comme la Poésie est un vray tableau de nos passions et la Peinture un discours muet véritablement, mais capable néanmoins de réveiller tout ce qui tombe dans nostre imagination, ainsi la Danse est une image vivante de nos actions et une expression artificielle de nos secrettes pensées[2] ».

Il est impossible de ramener à quelques types la variété infinie des entrées. A côté des danses de caractère, il y avait des défilés, des scènes de pantomimes, voire des tours d'acrobatie. Nous pouvons nous faire une idée de tout cela, moins par les rares descriptions contemporaines que par les recueils de dessins du temps[3]. En les parcourant, on est frappé de l'originalité et du caractère expressif des attitudes et des pas des baladins : ce sont, par exemple, des « amériquains » qui chassent en cadence des

1. De Pure. *Idée des spectacles anciens et nouveaux*, MDCLXVIII (in-12) (B. Nat. J. 15416).

2. Préface du *Grand Ballet des Effects de la Nature* (Lacroix, IV, p. 191).

3. Les principaux sont conservés au Louvre, au cabinet des Estampes, à la Bibl. de l'Institut, dans les collections James et Edmond de Rothschild.

perroquets et les font prisonniers dans des filets[1]; des *follets*, en costumes collants et bariolés, qui courent en tous sens, jouant « à la balle forcée[2] »; des laquais et des singes formant diverses figures autour d'un tourniquet[3]; des dames turques se disputant le mouchoir que leur a jeté le Grand Seigneur, avec maintes plaisantes postures[4]. Les esprits qui hantent la forêt de Saint-Germain bondissent à demi nus, les cheveux au vent, avec une légèreté surprenante[5]. Les chevaliers qui viennent délivrer Renaud dansent « sous un air de trompette » un pas martial en brandissant leur bouclier et leur baguette enchantée[6].

Beaucoup d'entrées ne sont même pas, à proprement parler, des danses. L'amoureux sexagénaire de la douairière de Billebahaut s'avance pesamment, suivi de quatre barbons que des bottes immenses, aux éperons trop longs, embarrassent et font trébucher[7]. Un juge accompagné de son greffier se dandine avec une gravité ridicule[8]. Mahomet, une plume à la main, un turban gigantesque sur la tête, marche derrière deux enfants qui portent le Coran ouvert sur leurs dos[9]. Le Cacique fait son

1. *Douairière de Billebahaut*. Album du Louvre. Dessins 32.623 et 32.624. — Les mêmes dessins se retrouvent dans le Recueil du cabinet des Estampes, Q b. 32.

2. Louvre 32.672. — Reproduit par Bapst. *Essai sur l'histoire du théâtre*, p. 225.

3. Louvre 32.685.

4. *Mercure françois*. Année 1626, p. 191 et suiv.

5. Louvre 32.671 et Cabinet des Estampes Qb. 33. V. planche VII.

6. B. Nat. *Réserve* Yf. 1204.

7. Louvre 32.607. V. aussi l'entrée de la douairière, pl. VIII.

8. Louvre 32.647. Le *Ballet du château de Bicêtre* abonde en scènes réalistes fort curieuses. Voir notamment le dessin représentant l' « Entrée du maquereau et des deux garces. » Louvre 32.660.

9. Louvre 32.627. — V. planche IX.

entrée monté sur un éléphant, précédé de trois nègres qui frappent sur de petits tambours, et suivi de cinq Africains gesticulant et gambadant[1].

En dehors de ces danses ou de ces défilés, beaucoup d'entrées sont de véritables pantomimes : dans *Tancrède*, le magicien Ismène fait ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnent un air mélancolique. « Il fait un cercle et des charactères avec sa verge, se plante au milieu du cercle, ayant un pied nud. Trois foîs se tourna vers l'Orient, et trois fois vers le couchant ; trois fois secoua sa baguette et trois fois du pied nud frappa la terre[2] ».

Les jeux de scène de ce genre abondent dans les ballets mélodramatiques. Les chevaliers présentent l'écu de cristal à Renaud : aussitôt celui-ci « honteux et furieux tout ensemble » brise ses chaînes[3]. Tancrède en entendant le nom de Clorinde jette son épée « que les vents emportèrent hors de la forest, et recula de quelques pas tout estonné de l'accident, puis s'approcha en dançant et ouvrant les bras pour embrasser Clorinde[4] ». Dans ce même ballet, les bûcherons « faisoient des actions de couper du bois en cadence », les sagittaires après avoir effectué leur entrée « avec des arcs et des flèches, faisans gestes et contenances guerrières... montèrent sur le théâtre, tirans aux monstres armez[5] »...

Dans les *ballets à entrées*, les scènes réalistes ou burlesques sont en grand nombre : Dans les *Fées des*

1. Louvre 32.639.
2. Lacroix, II, p. 170.
3. Lacroix, II, p. 112.
4. Lacroix, II, 183.
5. *Ibid.*, II, 178-179.

forêts de Saint-Germain, des médecins sur leurs mules courent la quintaine[1]. Dans le *Château de Bicêtre*, trois faux monnayeurs se livrent à leur dangereux métier, un d'eux forge le métal, un autre le travaille avec une pince[2]. On verra même dans le *ballet de la Nuit*, en 1653, toute la Cour des Miracles avec ses gueux, ses estropiés, ses aveugles, ses culs-de-jatte et ses manchots[3].

Ces tableaux et ces pantomimes n'ont qu'un rapport très éloigné avec la danse théâtrale traditionnelle ; on rencontre pourtant dans les ballets des scènes qui s'en éloignent encore davantage. Ce sont de véritables tours d'acrobatie. Ainsi, en 1641, dans le *ballet de la Prospérité des Armes de France*, un italien, nommé « Cardelin[4] » exécutait cent tours d'adresse. Dans le *ballet du château de Bicêtre*, un Espagnol faisait la roue « encore qu'il fust vestu en pelerin, le roquet sur les espaules et la petite boëte de fer blanc à sa ceinture ». Il était suivi de son valet qui « passoit par humilité en dansant sous les caprioles de son maistre[5] ». Dans les *Fées des forêts de Saint-Germain*, l'entrée des *couppes testes* était un prétexte à scènes de clowneries. Les figurants se livraient combat

1. Louvre 32.681. Marolles fait allusion à cette scène. *Mémoires*, III, p. 116.

2. Louvre 32.675. — V. planche X.

3. Voir Henry Prunières et La Laurencie : *La jeunesse de Lully*, S. I. M. 1909, p. 330. — H. Prunières. *Lully*, coll. Laurens, 1910 (in-8°), p. 17.

4. Cardelin devait figurer l'*aigle* au IVe acte. Il paraissait au Ve acte dans la IIIe entrée. L'entrée précédente montrait : « Les sieurs Henaut, Le Goys, Brotin et des Airs, représentans les réjouissances par des danses, sauts et postures ridicules. » « Le sieur Cardelin avec ses compagnons vient au milieu des précédens faire des sauts périlleux et admirables, lesquels ceux-là veulent imiter, mais épouvantés par le dernier saut du sieur Cardelin, ils se retirent tout confus. » Marolles prétend que Cardelin dansait sur la corde en représentant la Victoire. Il fait erreur. C'est un certain La Force qui s'acquittait de ce rôle (Lacroix, VI, p. 45).

5. Lacroix, IV, p. 223.

en cadence[1], d'un coup de sabre ils faisaient voler en l'air la tête ou le bras (en carton) de leur adversaire qui continuait à ferrailler comme si de rien n'était. Enfin la collection James de Rothschild nous a conservé une série de représentations de pyramides humaines[2], exécutées au cours d'un ballet que nous n'avons pu identifier.

Ni les livrets, ni les mémoires n'autorisent à croire, comme on le fait souvent[3], que des danses ordinaires, pavanes, gaillardes, voltes ou branles, aient trouvé place dans les entrées de manière habituelle[4]. On ne les employait que fort rarement et seulement lorsque la situation dramatique l'exigeait. Des paysans, conviés à une noce, exécutaient plaisamment un *branle de village*[5], ou bien des Espagnols esquissaient un pas de sarabande en jouant de la guitare[6]. La danse propre aux ballets n'avait rien de commun avec la danse du bal; les pas n'étaient point assujettis à des règles traditionnelles; ils variaient à l'infini. Le soin de régler les évolutions des figurants était confié à des chorégraphes professionnels. Quelques seigneurs ne laissaient pourtant pas de s'en mêler et l'on sait combien Louis XIII était fier du *ballet de la Merlaison* dont il avait lui-même inventé

1. Louvre 32.681. — V. planche VII.

2. Recueil de costumes de ballets, ff. 43-45.

3. M. Reyher, en particulier, dans son bel ouvrage sur le *Mask* anglais témoigne quelque surprise de ne pas voir nommer les danses exécutées dans les ballets de Cour. La raison en est simple, on n'exécutait des *danses de bal* que dans des cas tout à fait exceptionnels.

4. Les indications des livrets concernent seulement l'allure et le caractère de la danse. Les chevaliers, venus pour délivrer Renaud, dansent *un bal grave*.

5. *Balet du Bureau d'adresses*. Lacroix, VI, 25. — Dans le ballet de *Cassandre* on danse *les tricolets poitevins*, VI, 274.

6. *Douairière de Billebahaut*. Lacroix, III, 127.

« les pas, les airs et la façon des habits[1] ». Ce n'était pas une petite affaire que d'enseigner aux courtisans ce qu'ils avaient à faire ; aussi Saint-Hubert conseille-t-il d'avoir un maître à danser « pour trois ou quatre entrées » seulement et de s'y prendre un peu à l'avance : « Ce n'est pas trop de quinze jours pour un grand ballet et huict pour un petit[2]. »

A l'origine, il n'y avait que les dames et les seigneurs de la Cour qui prissent part aux danses des ballets dramatiques. Les acteurs mêmes de la *Circé* sont nobles[3] ; seuls, les musiciens sont des professionnels[4]. Il en était encore ainsi en 1593, dans les ballets représentés à Tours, et Mme Anne de Rohan y déclamait elle-même plusieurs tirades[5]. Dans les *ballets mélodramatiques*, non seulement les chanteurs sont presque tous des musiciens de métier, mais, à côté des gentilshommes qui dansent les *ballets* proprement dits et certaines entrées de caractère noble, on trouve de nombreux roturiers qui figurent dans les scènes bouffonnes et grotesques. Enfin dans les *ballets à entrées*, courtisans et baladins dansent ensemble, confondus.

L'organisation et l'exécution des ballets royaux demeuraient entre les mains d'un petit groupe de seigneurs, toujours les mêmes. De 1610 à 1640, on retrouve sans cesse les mêmes noms dans les livrets et les relations :

1. *Gazette* du 22 mars 1635. (*Extraordinaire*). La musique de ce ballet se trouve dans la collection Philidor, t. III, p. 25.

2. *La manière de composer...*, p. 17.

3. Mlle de Saint-Mesme joue le rôle de *Circé*. M. de La Roche, gentilhomme de la Reine, celui du *fugitif*. Du Pont, gentilhomme servant du Roi représente *Mercure*, Mlle de Vitry une *Dryade*, le sieur Juvigny, écuyer du Roi : *Pan*...

4. Savornin, Saint-Laurens, Beaulieu et sa femme, etc.

5. Lacroix, I, p. 112 et suiv.

c'est le duc de Nemours [1], l'intendant suprême des fêtes de Cour, qui, sur ses vieux jours, goutteux et perclus, ne laissera pas de paraître encore sur la scène dans des rôles convenables à son état. Ce sont les ducs de Vendôme et de Metz, le maréchal de Bassompierre, le comte de Cramail, grand amateur de théâtre [2], Vitry, le baron de Termes [3], le baron de Clinchamps [4], M. de Liancourt dont l'agilité est célèbre, Montpouillan, Chalais, Paluau, Blainville, Courtenvaux, le comte de Soissons, les ducs de Longueville, de Créquy, de Montmorency, d'Elbeuf... Gaston d'Orléans raffole des petits *ballets-mascarades* et excelle dans les rôles bouffons [5]. Le Roi, après la mort de Luynes, s'y complait aussi; il se déguise en femme [6], en musicien de charivari [7], en capitaine hollandais [8], en combattant grotesque [9], en fermier [10] ! Il « dansoit assez bien en ballet, assure Tallemant, mais il ne faisoit jamais que des personnages ridicules [11]. »

1. Henri de Savoie, duc de Nemours était né en 1572, il mourut le 10 juillet 1632. Tallemant dit de lui qu'il « était un des plus galants de la Cour et le premier qui se soit adonné à faire des galanteries en vers, et qui se soit mis en peine de se rendre capable de faire des dessins de carrousels et de ballets » (*Historiettes*, I, p. 209). « Ce M. de Nemours avoit étudié l'art de faire des ballets ; il en avoit fait plusieurs et avoit eu la curiosité d'en faire de grands livres où toutes les entrées étoient peintes en miniature. » (*Ibid.*, II, 194). Il est à remarquer que les albums qui nous ont été conservés reproduisent pour la plupart des entrées de ballets inventés par le duc de Nemours.

2. Auteur de la *Comédie des proverbes*, publiée sous le pseudonyme de Montluc et qui eut les honneurs de plusieurs éditions.

3. Tallemant. *Historiettes*, I, 118.

4. Marolles. *Mémoires*, III, 208.

5. En 1627, il paraît sur la scène figurant « un petit vieillard porté dans une roulloire d'enfant. » Lacroix, III, 309.

6. *Ballet des triomphes*, *Ballet de la Merlaizon.*

7. *Ballet du Sérieux et du Grotesque.*

8. *Ballet des Voleurs.*

9. *Fées des forest de Saint-Germain.*

10. *Ballet de la Merlaizon.*

11. *Historiettes*, III, 56.

Il n'y avait qu'un petit nombre de baladins de métier employés aux ballets du Roi. Les maîtres à danser se contentaient de surveiller les répétitions et ne prenaient que fort rarement part à l'exécution. Bocan, célèbre dans l'Europe entière[1], n'est pas nommé une seule fois dans les livrets de ballets. Les plus renommés parmi les danseurs étaient, pour la plupart, des amateurs qu'un long entraînement et des dispositions particulières avaient mis en mesure de rivaliser avec les professionnels. Ils appartenaient un peu à tous les milieux. Beaucoup étaient musiciens, mais on en recrutait aussi dans la bourgeoisie et jusque dans le Parlement. Le titre de « danseur ordinaire des ballets du Roi » était fort convoité. Ceux-là même qui ne prenaient part que d'une manière irrégulière aux représentations étaient fiers d'y paraître et excitaient l'envie. Aussi relève-t-on sur les listes des danseurs les noms d'un musicien comme Chambonnière[2], d'un avocat au conseil comme Cabou[3], d'un poète comme Boisrobert.

1. Jacques Cordier dit Bocan, maître à danser de la Reine et de Madame Henriette, en 1622, (Ms. fr. 7854, f° 263, v°) semble avoir débuté en Angleterre, aux environs de 1610, comme maître de danse et chorégraphe (Reyher. *Les Masques anglais*, p. 78). « Il étoit le miracle de son siècle non seulement pour la danse, mais pour le violon. » (Sauval. *Antiquités*, I, 329). En 1621, il avait épousé Radegonde Chefdeville (Ms. fr. 10.411, f° 67). Sur son contrat, il est qualifié « Jacques Cordier dit Bocquain, maistre à danser de la Reine, logé au chasteau du Louvre » (Catalogue de la Libr. Saffroy, n° 65, janvier 1912). En 1667, il figure parmi les officiers de la feue Reine sur l'état imprimé de la Bibl. Nat. Lc25/93. — Notons que contrairement à l'avis de M. Ecorcheville (*Vingt suites d'orchestre*, p. 12), on ne saurait identifier Jacques Cordier avec « Jean Cordier maître à danser des filles de la Reine » (Arch. Nat. Y. 177 f° 52). Voir en effet le don fait à Marguerite Gruel, veuve Jean Cordier, maistre à danser des filles damoiselles... pour faire voiage avec ses enfants aux Isles d'Amérique, 4 août 1653 (Ms. fr. 23.945 f° 54). Jacques Cordier avait fait recevoir son fils Gabriel en survivance de sa charge (Bibl. Nat. Etat de 1653. Lc25/93, p. 18).

2. *Ballet de la Marine* (1635), Lacroix, V, p. 72. Il représentera encore un *Héraut*, en 1654, dans les *Nozze di Peleo*.

3. Tallemant des Réaux. *Historiettes*, VII, 204.

M. de Belleville, « le premier homme de sa profession » fut l'ordonnateur des ballets de Louis XIII, durant de longues années[1]. Il était bon musicien[2] et nous savons qu'il avait composé « généralement tous les airs et tous les pas » de la *Délivrance de Renaud* et de *Tancrède*[3]. Dans le ballet de 1617, il conduisait la troupe des démons[4]. En 1622, il représente un *fou niais* dans le *ballet de Monseigneur le Prince*[5], et, en 1632, *l'Hôte du château de Bicêtre*.

Le duc de Nemours avait à son service le baladin La Barre[6] dont le nom revient sans cesse dans les livrets[7] où il voisine avec ceux des autres danseurs habituels des ballets de Cour : Picot, Delfin, Verpré, Sainctot, Morel, Le Camus, Mairesse, Barbonnat, Robichon, Poyanne, Prevost, Hénaut[8], etc... Le noble M. de Liancourt est si féru de ballet qu'il dispute aux professionnels leurs emplois ordinaires et se mêle à leur troupe. Il mime le rôle de *Jacqueline l'Entendue* dans les *Fées des Forests de Saint-Germain;* celui du *Grand Cam* monté sur un chameau, en 1626[9], et, dans le *Château de Bicêtre*, se

1. Sur Belleville Cf. Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*, p. 11 et 12.

2. Il jouait de divers instruments, surtout de la mandore. Marolles. *Mémoires*, t. III, p. 207.

3. Lacroix, t. II, 115 et 188. — Belleville avait composé, en 1615, la musique du *Ballet des Petites Mores*. Ms. fr. 24.357.

4. Lacroix, II, 308.

5. Lacroix, IV, 2.

6. Sur La Barre. Cf. Tallemant des Réaux, t. V, 192. Marolles, III, 208.

7. *Ballets du château de Bicêtre*, *des Triomphes*, *de la Félicité*, etc.

8. Sur les baladins ordinaires de ce temps voir Marolles. *Mémoires*, III, p. 208 et l'index des noms des personnages figurants dans les ballets de la collection James de Rothschild, publié en appendice au t. IV du catalogue de cette bibliothèque par M. Emile Picot.

9. *Douairière de Billebahaut.*



ENTRÉE DES FAUX MONNAYEURS

Le Château de Bicêtre.

(Louvre. Dessin nº 32.675.)

contente de l'emploi de *Valet de l'hôte et de l'hôtesse*, personnages représentés par Belleville et La Barre[1]. Mais le héros de tous les ballets du règne de Louis XIII, c'est l'incomparable Marais[2]. Marais était un homme d'armes de la compagnie du grand Ecuyer[3]. Marolles l'appelle « un danseur fameux de ce temps-là ». Il paraît pour la première fois sur la scène dans le *ballet de Madame*, en 1615, et y fait merveille[4]. Ce Marais semble avoir été un mime prodigieux, doublé d'un bon musicien. En 1617, il représente « Armide en ses furies et ses chants » ; en 1623, costumé en Bacchus, il entonne un air à boire[5] ; en 1625, il se fait applaudir sous les traits de *Guillemine la quinteuse*[6], puis « courre la quintaine habillé en docteur et chevauchant une « mule contrefaite[7]. » L'année suivante, il figure le Grand Turc dans la *Douairière de Billebahaut* et fait son entrée, monté cette fois sur un cheval véritable[8]. Marolles nous apprend même qu'il ne s'en put servir « comme il eût bien voulu à la lueur des flambeaux, parmi beaucoup de monde et dans le bruit d'un grand concert de violons, de sorte que l'acteur parfaitement adroit et dispos, fut contraint de

1. Voir la planche V.

2. Appelé aussi Marest et Le Marest.

3. Ménage dit que Marais était « porte-manteau » de Louis XIII. C'est à sa prière que Malherbe aurait écrit la chanson : *Cette Anne si belle*. Quoi qu'il en soit, Marais était une sorte de bouffon de Cour et jouissait d'une véritable renommée. Une pièce satyrique associe son nom à celui de l'acteur Vautret : « Vautray est chancelier, Marais garde des sceaux » (*Variétés historiques et littéraires,* IV, 337).

4. *Mercure françois*, t. IV, p. 19 et 22.

5. *Ballet des Bacchanales*.

6. *Fées des forests de Saint-Germain*.

7. Marolles. *Mémoires*, III, 116. — En 1618, il montait, dans la *Folie de Roland*, « un petit cheval artificiel ». Ms. fr. 24.357, p. 186.

8. Dessin du Louvre 32.628 et 32.630.

mettre pié à terre plutôt qu'il n'eût fait pour danser, et le cheval étonné et de fort mauvaise grâce, aiant même gâté la place, fut promptement retiré[1] »... Marais tient les premiers rôles bouffes dans tous les ballets de ce temps ; il se fait applaudir dans le rôle du *Magicien* du *château de Bicêtre*[2]. Il paraît, en 1635, dans le *ballet des Triomphes* et dans le *ballet de la Merlaizon*, en 1636, dans le *ballet des deux Magiciens* et, en 1639, pour la dernière fois, dans le *ballet de la Félicité*.

A partir de 1630 environ, toute idée de préséance disparaît. En dehors du *Grand ballet*, réservé aux seuls gentilshommes, les baladins roturiers prennent part à toutes les entrées. Il est même d'usage d'encadrer les grands seigneurs, dont l'adresse à danser n'est pas toujours extrême, de quelques baladins exercés qui les tirent au besoin d'un mauvais pas, les guident et les entraînent. Saint-Hubert remarque que « l'on peut faire dancer en ballet toutes sortes de personnes, mesmes jusques à des boiteux, et réussiront en de certaines choses aussi bien que d'autres. Ce n'est pas que de bons danseurs ne réussissent encore mieux, mais il y a des entrées où c'est dommage de les employer, il les faut réserver pour la belle dance et les meilleurs pas, estant très nécessaire qu'il y aye de bons danceurs et des entrées parfaitement bien dancées[3] ». Cette préoccupation devait guider l'ordonnateur du ballet dans la distribution des rôles et la composition des diverses entrées.

Saint-Hubert paraît avoir fort à cœur la création d'un

1. *Mémoires*, III, 116.

2. Il est représenté dans ce rôle sur un dessin du Louvre 32.665. V. planche XIV.

3. *La manière de composer...*, p. 13.

office particulier dans les Ballets de Cour, celui du *Maistre de l'Ordre*, sorte de régisseur chargé de faire partir à temps les entrées, d'arrêter les violons au moment voulu, de donner au machiniste le signal des changements de scène, etc. Il semble ressortir de ses doléances que, de son temps, l'inventeur du ballet devait remplir lui-même cet emploi et ne s'en acquittait pas toujours à son honneur. Saint-Hubert confie également au *Maistre de l'Ordre* le soin de commander les costumes, les masques et les divers accessoires.

On peut se faire une idée de la magnificence et de la fantaisie des costumes de ballets d'après les nombreux recueils de dessins qui nous ont été conservés et les descriptions minutieuses des livrets. Les grands seigneurs dépensaient des fortunes pour porter des habillements dignes d'eux [1]. Aussi bien rarement les figurants étaient-ils vêtus de manière rationnelle. Un baladin jouait le personnage d'un ambassadeur avec un costume de toile et un gentilhomme celui d'un mendiant avec un vêtement de soie et de velours. Saint-Hubert proteste contre cette habitude : « Il faut exactement que chacun soit vestu suivant ce qu'il représente. Quelqu'un me dira que si l'on habilloit un cuisinier suivant son mestier, qu'il luy faudroit donner un habit et une serviette grasse qui feroit mal au cœur à la compagnie. J'ay à répondre que l'on le peut habiller avec peu d'ornement et au lieu de serviette grasse, luy en donner une de taffetas blanc ou de gaze [2]... » On voit que de toute façon le réalisme n'était

1. Tallemant nous montre M. de Montmorency obligé d'emprunter au financier Puget pour pouvoir figurer dans le ballet du Roi. *Historiettes*, VIII, p. 116.

2. *La manière de composer*, p. 19.

pas de mise dans les costumes de ballet. Il faut pourtant noter quelques tentatives de couleur locale assez réussies. Dans la *Douairière de Billebahaut*, paraissent des lapons et des orientaux dont les costumes sont assurément moins fantaisistes que ceux que porteront, dans des rôles semblables, les chanteurs d'opéras au XVIII[e] siècle.

Un goût singulier pour les couleurs voyantes préside au choix des étoffes. Les rouges, les bleus et les verts sont souvent associés de manière barbare, surtout dans les habillements destinés aux musiciens, aux porte-flambeaux et autres figurants qui ne peuvent faire les frais de vêtements somptueux. Le burlesque de certaines entrées consiste uniquement dans le costume des danseurs. Les démons d'Armide portent de grands chapperons, « un corcet de satin noir », des culottes à l'antique et des bottes « esperonnées [1]. » Dans la *Douairière de Billebahaut* des *Hocriccanes* sont vêtus d'une seule veste rouge qui leur tombe aux pieds et les *Hofnaques* de hauts-de-chausses verts qui leur montent au menton[2]. Dans presque tous les ballets, on voit des personnages doubles, des androgynes, par exemple, dont un côté du corps est viril, l'autre féminin, dont le bras droit brandit une masse d'armes et le gauche une quenouille [3]. Mais ce sont les masques qui donnent aux figurants leur véritable caractère. Il y en a de toutes les sortes, depuis le simple loup qui cache le milieu de la figure, jusqu'au masque de Venise qui reproduit finement tous les traits d'un visage; depuis les faux nez jusqu'aux têtes postiches en carton ou toile peinte. Cette variété était nécessaire puis-

1. Lacroix, II, 115. V. pl. XV.
2. Dessin du Louvre 32.635.
3. Louvre 32.692.

qu'aucun danseur ne paraissait dans un ballet sans être masqué. On s'explique mieux dès lors l'usage des travestis féminins. Dans les ballets du Roi on trouve en effet mention d'entrées de nymphes ou de déesses. Or, les dames ne sont admises à paraître que dans les ballets des Princesses en compagnie desquelles elles exécutent des danses figurées. Ce sont donc toujours des hommes qui tiennent les rôles de femmes dans les ballets du Roi. Souvent les masques sont si bien faits et les vêtements si adroitement ajustés que ces travestis ne paraissent nullement ridicules[1]. Il en sera encore longtemps ainsi et, à l'Opéra, ce seront des baladins qui, jusqu'en 1681, danseront les entrées de nymphes, de prêtresses, etc.

La question des travestis se complique parfois de façon singulière ; c'est ainsi qu'en 1617 une naïade « toute nue », précise le livret, sort d'une fontaine et, deux lignes plus loin, nous apprenons qu'elle était représentée par un page de la musique, ce qui permet de douter de l'exactitude de la relation[2]. En 1604, un enfant avait joué nu le rôle de Cupidon[3], mais c'était une exception : en général, les figurants étaient « habillés comme s'ils étaient nus[4] », c'est-à-dire revêtus de maillots.

Les musiciens étaient associés, de la façon la plus étroite, aux danseurs dans les ballets de Cour. Ils réglaient leurs évolutions, les accompagnaient en leurs entrées et exposaient par des récits et des chœurs le

1. Voir l'entrée des Sultanes dans la *Douairière de Billebahaut*. Louvre 32.629.
2. Lacroix, II, 109.
3. Hérouard. *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, t. I, p. 117.
4. VI[e] Intermède des *Amants Magnifiques*, éd, de 1682.

sujet du spectacle. Il n'était point rare qu'un ballet royal nécessitât l'intervention des musiques réunies de la Chambre, de la Chapelle et de l'Écurie. Tous ces artistes, pour prendre part à l'exécution du ballet, se séparaient en plusieurs groupes ayant chacun ses attributions, sa fonction particulière : les *violons*, terme générique sous lequel on englobait tous les instruments à archets, jouaient les *ballets* proprement dits, les instruments à vent ou à cordes pincées accompagnaient sur la scène les figurants ou soutenaient de leurs accords la voix des récitants ; enfin les chanteurs se divisaient en solistes, jouant et actionnant, et en choristes qui tantôt paraissaient sur le théâtre et tantôt demeuraient invisibles.

Déjà dans les mascarades de la fin du XVIe siècle les chars sont escortés de chantres et d'instrumentistes et les seuls violons sonnent les danses figurées. Dans la *Circé* de 1581, il en est ainsi : le char de la fontaine est suivi de chanteurs déguisés en tritons qui jouent « lyres, luths, harpes, flustes, et autres doux instruments avec les voix meslées ». Ailleurs un satyre chante seul avec accompagnement de sept flûtes. Quant à la bande des violons, elle ne paraît que pour annoncer l'arrivée des nobles naïades ; elle les fait danser et se retire avec elles pour revenir en leur compagnie au moment du *Grand ballet*.

Lorsque, vers 1610, des livrets imprimés et des relations nous donnent une idée de l'organisation matérielle du ballet de Cour, l'orchestre de danse qui, en 1581, accompagnait dans la salle l'entrée des danseurs, est isolé sur une estrade placée à quelque distance de la scène. Il arrive pourtant que, par une survivance de l'an-

cienne coutume, les violons fassent d'abord leur entrée avant de gagner leur échafaud [1]. Ainsi, dans *Alcine*, les violons, déguisés en esclaves turcs, font leur apparition sur la scène par groupes de trois. La première troupe joue la partie de *dessus*, la seconde celle de *haute-contre*, la troisième celle de *quinte*, la quatrième celle de *quinta pars* et la dernière celle *basse-contre*. Une fois au complet, ils reprennent leur morceau tous ensemble avant de monter sur l'estrade où ils vont se tenir jusqu'à la fin du spectacle. En 1617, pour la *Délivrance de Renaud*, ils sont logés en une « niche séparée [2] » sur le théâtre même, semble-t-il, mais, en général, leur estrade est dressée au milieu de la salle. Marolles recommande qu'elle soit orientée de manière à ce qu'ils puissent « voir commodément les Danseurs et les Machines... afin d'y ajuster leurs concerts [3] ». Si l'on en croit Sorel, les musiciens n'avaient pas toujours leurs aises, on oubliait parfois de leur donner des pupitres et ils ne savaient après quoi suspendre leurs tablatures manuscrites [4].

1. Il est d'ailleurs à noter que même lorsque les violons ne quittent pas leur estrade, ils sont toujours costumés. On trouve le compte suivant relatif à l'exécution du ballet des *Fées des forests de Saint-Germain* :

« Cent soixante huit aunes de taffetas incarnadin pour 24 grandes robes pour habiller les 24 violons du Roy.	672 livres tournois.				
Quarante-huict aunes de bougran incarnadin pour servir aux dictes robes	28	—			
360 aunes de passementerie d'or et d'argent pour les dictes robes	73	—			
24 aunes de gance d'or	3	livres,	12	sols.	
16 onces de soye incarnadin à coudre aux dictes robes	14	—	8	—	

Cimber et Daujon. *Archives curieuses de l'histoire de France*, 2e série, t. VI, p. 66.

2. *Discours au vray*, p. 6.

3. *Mémoires*, III, 115.

4. *Francion*, livre V, édit. de 1673, p. 253.

A la Cour, l'orchestre de danse était constitué par la bande des « Vingt-quatre violons du Roy », célèbre en Europe par l'agrément des diminutions, ornements et enjolivements dont elle brodait avec art la trame un peu nue des airs de ballets[1]. Ils jouaient toutes les danses figurées et les entrées que n'accompagnait pas un orchestre de scène ; encore arrivait-il que ce dernier se contentât d'escorter les baladins dans la salle où les violons les faisaient danser[2]. Il en était de même pour les chœurs qui saluaient de leurs chants l'arrivée des figurants puis se taisaient pour les laisser commencer leur *ballet* au son des violons[3]. Souvent l'orchestre de danse rythmait les gestes des pantomimes dans les scènes dramatiques. Dans l'*Aventure de Tancrède*, par exemple, le magicien Ismène faisait « ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnoient un air mélancolique ».

La composition des orchestres de scène était assez hétéroclite. Des artistes de la Chambre et de l'Écurie y voisinaient et toutes les variétés d'instruments à vent ou à cordes pincées, flûtes, hautbois, musettes, cornets, cors de chasse, luths, lyres, guitares, théorbes, etc., y étaient représentées.

On a vu que les musiciens, déguisés et masqués, accompagnaient en jouant les personnages de l'entrée jusque dans la salle, puis laissaient aux violons le soin de les faire danser. Pourtant, dans certaines entrées de caractère, les baladins dansaient aux accents de l'or-

1. Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français.*

2. On lit fréquemment dans les livrets des indications de ce genre : « Puis entrèrent des bergers conduits par des musettes jusques dans la salle, où les viollons les firent danser. » *Ballet du Roy ou la vieille Cour...* Lacroix, V, p. 64.

3. *Tancrède*. Lacroix, II, 186.

chestre de scène. Dans *Tancrède*, quatre cornets, joués par des satyres, rythment les pas de quatre silvains, quatre hautbois ceux de quatre silènes et six flûtes ceux de quatre dryades [1]. Dans la *Douairière de Billebahaut*, des guitaristes grattent une sarabande qu'exécutent des « grenadins » [2]. Dans les *Nymphes bocagères de la forêt sacrée*, des bergers dansent au son des flûtes [3]. Mais c'était l'exception. Il arrivait aussi qu'un instrumentiste sur la scène jouât en s'accordant avec les violons. Dans le *ballet de quatre monarchies chrestiennes*, pour l'entrée de la République de Berne, deux tambours battaient « à la mode du païs avec un fiphre qui jouoit l'air avec les violons du Roy [4]. »

Souvent les musiciens formaient à eux seuls une entrée de ballet. Dans les *Fées des forests de Saint-Germain*, des chasseurs campagnards « viennent dansans un ballet sous le chant qui sort de leurs cors » puis s'approchant du mannequin figurant la Musique, ils « prennent leurs luths accrochez autour de son vertugadin... et dansent un autre ballet aux doux chants de leurs voix et de leurs luths [5] ». D'autres fois les musiciens se contentent de faire le tour de la salle en sonnant de leurs instruments. Dans la *Douairière de Billebahaut*, la musique

1. Lacroix, II, 171, 172.

2. Entrée des grenadins : « les uns jouoient de la guyterre scavoir le Roy, M. le grand Prieur et M. de Barradas ; deux dansoient la sarabande, le comte d'Harcourt et le commandeur de Souvray ; et le marquis de Mortemar représentoit un musicien de Grenade. *Mercure de France*, 1626, p. 191 et suiv. — Cette scène est représentée sur les dessins du Louvre n° 32.643-7.

3. Lacroix, IV, 146. Dans le *Ballet de Psyché*, 1619, des Néréides « dancèrent leur Ballet sous les haubois desguisez en tritons. » Lacroix, II, 205.

4. Lacroix, V, 105.

5. *Les Fées des forests de Saint-Germain*. René Giffart, MDCXXV (in-4°), p. 4.

de l'Amérique est composée d'un Indien qui frappe sur des gongs et de quatre joueurs de cornemuse[1]; les musiciens de la douairière défilent vêtus de costumes extravagants ; quatre soufflent dans des hautbois, deux dans des bassons[2]. On trouve aussi dans les ballets de nombreuses scènes de charivaris : telle, en 1627, cette « sérénade des grotesques dont les instruments sont des vielles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et pieds de pourceaux[3]. Les entrées de hautbois, de flûtes, de musettes et de luths sont innombrables dans les ballets dansés sous Louis XIII.

Les entrées de luth avaient le caractère d'un véritable concert, destiné à délasser l'assistance du spectacle des danses. On trouve la musique de beaucoup de ces entrées dans la tablature de Robert Ballard[4] et les recueils de costumes nous en montrent quelquefois l'ordonnance scénique. Les exécutants sont au nombre d'une douzaine, ils portent des vêtements assez peu recherchés, par exemple, une veste bleue unie et une longue jupe rouge. Ils avancent lentement en grattant leurs instruments[5]. Il est rare que des luths seuls composent l'orchestre; le plus souvent des théorbes, des mandores, parfois des guitares prennent part à l'exécution.

Dans *la Circé* de 1581, les musiciens de la Chambre et de la Chapelle étaient scindés en deux groupes. Les uns au nombre de quarante — voix et instruments — demeuraient invisibles sous la *Voûte dorée*, les autres compo-

1. Dessin du Louvre 32.618. V. planche XIII.

2. Louvre 32.605.

3. Lacroix, III, 311.

4. Bibl. Mazarine 4761, B. Voir Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth*. Bocca frat. Turin.

5. Dessin du Louvre 32.663.

saient les diverses entrées. Nous retrouvons un dispositif analogue pour la représentation de la *Délivrance de Renaud* en 1617. Des deux côtés de la scène, l'encadrant en quelque sorte, sont placés deux orchestres que dissimulent des feuillages. Soixante-quatre voix, vingt-huit violles et quatorze luths s'y trouvent réunis sous la direction de Jacques Mauduit[1]. Ces musiciens, au lever du rideau, faisaient entendre un chœur qui servait d'ouverture à la représentation. Vers la fin du spectacle, lorsque les seize chanteurs et luthistes dirigés par Guédron avaient achevé dans la salle leur dialogue avec le Mage, il « se faisoit une grande musique du concert du sieur Guédron et de l'autre qui premièrement s'estoit fait admirer sous la conduite du sieur Mauduit. Chacun avoua que l'Europe n'a jamais rien ouy de si ravissant, et si, le nombre de quatre-vingt-douze voix et de plus quarante-cinq instrumens faisoit un si doux bruit qu'il ne sembloit point revenir au quart de ce dont il estoit composé[2] ».

Dans *Tancrède*, les choristes interviennent de manière plus théâtrale. Ils se tiennent dans le ciel, costumés en anges, et vingt d'entre eux descendent sur une nuée dans la salle chanter un compliment à la Reine. Ce dispositif rappelle un peu celui du *ballet de Madame* en 1615. Le théâtre représentait une scène maritime. « Dans ceste mer passoit une musique de tritons qui sonnoit un air sur des hauthois et après eux venoit encore en ladite mer la Musique de la Chambre du Roy, vestue en Tritonnides. Ceste musique sortoit peu à peu de la mer et vint chanter des vers sur la scène. Ayant achevé, le Ciel s'ouvrit en deux et là dedans parut la musique de la Chapelle du Roy

1. Lacroix, II, p. 102.
2. Lacroix, II, 117.

composée de trente musiciens tous suspendus dans ledit Ciel et ceste musique avec celle de la Chambre chantèrent ce dialogue »...

La Chapelle :

Nymphes des Eaux, arrestez-vous.
Demeurez, belles tritonnides,
Vous n'avez plus besoin de guides,
Minerve vient avecques vous

La Chambre :

Esprits ou Dieux, puisqu'il vous plaist
Nous apporter ceste nouvelle
Du retour de nostre immortelle,
Dittes-nous en quel lieu elle est [1] ?

Avec les *ballets mélodramatiques* disparurent ces grands ensembles, vraiment dignes des opéras qui florissaient alors en Italie. Dans les *ballets à entrées*, les chœurs accompagnent de temps à autre les solistes sur la scène pour « faire le refrain » des récits [2], mais le plus souvent ils ne paraissent que pour annoncer, par un concert vocal, la venue des danseurs du *Grand ballet.* Plusieurs dessins nous montrent « la Musique servant de récit au Grand Ballet [3]» . Ils confirment les indications des livrets et nous prouvent qu'on ne chantait jamais *a capella* dans les ballets de Cour. Les musiciens nous apparaissent rangés en belle ordonnance et vêtus d'une veste bleue et d'une jupe rouge découpée dans le bas. Deux, trois ou quatre pages sont au premier rang ; der-

1. *Mercure françois*, t. IV, p. 18.
2. Dans le *Ballet des voleurs* par exemple, en 1624.
3. Dessin du Louvre 32.603, 32.652, 32.678. — V. planche XII.

rière eux se tient un joueur de basse de viole et une douzaine d'artistes qui chantent en s'accompagnant sur des luths, des théorbes, des mandores et autres instruments à cordes pincées. Ce récit polyphonique final se retrouve dans tous les *ballets à entrées* de quelque importance dansés sous le règne de Louis XIII.

Les récits étaient chantés soit par des professionnels, soit par des amateurs de talent. Il n'y avait aucune règle précise à ce sujet. Dans la *Délivrance de Renaud*, Marais jouait le rôle d'Armide, De Luynes chantait un air et le fameux Le Bailly « qui se peut glorifier d'avoir et d'avoir eu la plus belle et plus charmeuse voix de son temps »[1] chantait le court dialogue de l'hermite avec les soldats. Ce même artiste devait représenter le magicien *Ismène* dans *Tancrède ;* il était alors assez âgé. Il semble être monté sur la scène, pour la dernière fois, en 1622, dans le *ballet de Monseigneur le Prince*[2].

Vers 1630, les noms de Chancy, de Moulinié et de Justice reparaissent souvent sur les livrets ; on y trouve aussi ceux du duc de Mortemart et de Pierre de Nyert, qui ne dédaignaient pas de se faire entendre dans les ballets. Sous Louis XIII, il n'est pas question de femme ayant chanté sur la scène. Au temps de Henri IV, la jeune Angé-

1. *Discours au vray*, p. 20. Henry Bailly était un compositeur remarquable. « On se persuade, assure La Mothe (dans son *Discours sceptique sur la Musique*) que les airs modernes du Bailly... valent bien ceux de Phemius et de Demodocus dans Homère », *Œuvres*, t. IV, p. 250. Mersenne célèbre sa méthode de chanter et le loue de faire sonner toutes les syllabes. *Harmonie Universelle. — Des chants*, 356 et *passim*. En 1617, il était « Musicien ordinaire du Roy » (Ms. fr. 12.526 f° 433). Il mourut, le 24 septembre 1637, surintendant de la Musique de la Chambre du Roy » et fut inhumé à Saint-Eustache (Ms. fr. 12.526 f° 127 b.

2. Il chantait le récit de la Folie imprimé dans le *Livre XI des Airs de différents autheurs avec la tablature de luth*. Paris 1623, in-4° (45). B. N. Réserve Vm7 569, Le livret est à la Bibl. Mazarine 35.262 pièce 28.

lique Paulet[1] s'était pourtant fait entendre dans le *Ballet de la Reine*, en 1609, avec un très grand succès[2].

Dans les *ballets mélodramatiques*, les récits surgissaient de manière irrégulière toutes les fois que les nécessités de l'action le commandaient. Au contraire, dans les *ballets à entrées*, la place des récits est presque invariable. Il y en a un au commencement de chaque partie et un autre, généralement polyphonique, avant le *Grand ballet*. Les récits ne sont pas toujours chantés par les personnages qui sont censés les prononcer. Il arrive que le figurant de la première entrée *envoie devant lui son récit*, suivant l'expression consacrée. Ainsi, dans les *Fées des forests de Saint-Germain*, Guillemine la quinteuse et ses sœurs sont précédées par des musiciens qui chantent à leur place. Il en va de même dans la plupart des *ballets à entrées*.

L'artiste chargé du récit est masqué et costumé ; il est souvent accompagné d'une petite troupe de musiciens qui soutiennent sa voix du son de leurs instruments et reprennent en chœur le refrain. D'autres fois il paraît seul et s'accompagne lui-même sur un luth, une guitare ou un théorbe. Les costumes des chanteurs sont d'un symbolisme puéril[3]. Le récit d'Alizon la Hargneuse est

1. Célèbre sous le nom de *Parthénie*. Voir *Grand Dictionnaire des précieuses* de Somaize. Paris, Jean Ribou 1661, 2e partie, p. 83.

2. *Historiettes*, t. IV, p. 8. Tallemant confond d'ailleurs le *ballet de la Reine* (1609) avec le *Ballet d'Apollon* (1621). C'est à ce dernier qu'appartient le récit : *je suis cet Amphion* auquel il fait allusion. Mlle Paulet, en 1609, ne représentait pas Amphion mais, une *nymphe montée sur un dauphin*, d'où le vaudeville :

> Qui fit le mieux du ballet ?
> Ce fut la petite Paulet
> Montée sur le dauphin, etc.

3. Les déguisements baroques de chanteurs abondent dans les recueils de dessins qui nous ont été conservés, aussi préférons-nous y renvoyer sans

débité par un personnage à l'aspect guerrier. Un canon le coiffe, des mousquets et des épées s'entrecroisent autour de ses épaules et de sa taille, de lourdes bottes lui montent à la ceinture ; tout cet attirail devait être fort gênant pour jouer du luth[1] !

insister davantage sur leur naïveté grossière qui contraste avec l'élégance pittoresque des costumes des *ballets mélodramatiques*. (V. planche XIV, et dans le recueil du Louvre les dessins 32.610, 619, 625, 632, 637, 642, 653, 683, 687, etc.

1. Louvre, dessin 32.679.

CHAPITRE V

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE DANS LES BALLETS DE COUR

I. Poètes de Cour sous Henri IV et Louis XIII. — Les vers récités ou chantés. — Les vers destinés à la lecture. — II. Compositeurs de la musique instrumentale. — *Ballets.* — *Entrées*, caractère descriptif de ces compositions. — III. Compositeurs de la musique vocale. — Les airs monodiques et polyphoniques. — Les Récits. — Origine du récitatif dramatique français.

I

On pourrait difficilement trouver, durant la première moitié du XVIIe siècle, un poète qui n'ait écrit quelques vers pour les ballets du Roi. De même que Mellin de Saint-Gelais, Ronsard, Baïf, Jodelle, Dorat, Passerat, Desportes, Expilly avaient composé d'innombrables pièces pour les mascarades auxquelles se récréait l'humeur des derniers Valois, de même, au temps de Henri IV et de Louis XIII, les plus illustres comme les plus obscurs parmi les poètes, apportent leur pierre à ces ouvrages collectifs que sont les ballets dramatiques. Si l'on parcourt les livrets et les recueils du temps[1], on trouve, en tête de fragments poétiques destinés à des ballets, les

1. Voir en particulier le *Recueil des plus beaux vers de Messieurs de Malherbe, Racan, Monfuron, Maynard, Bois-Robert, L'Estoile, Lingendes, Touvant, Motin, Mareschal...* Paris, Toussaint Du Bray, MDCXXXVI, in-4° (955 p.).



« MUSIQUE SERVANT DE RÉCIT AU *GRAND BALLET* »
(Louvre. Dessin n° 32.652.)

noms de Jean Bertaut, Malherbe, Gombaud, L'Estoile, Motin, Sorel[1], Porchères, Bordier, Racan, Colletet, Théophile, Bois-Robert, Sigongues, Desmarets, Imbert, de Rosset, Du Vivier, Voiture, Saint-Amand, voire Corneille. Or, si l'on reconnaît en ces pièces de caractère varié le style particulier à chacun de ces écrivains, il ne paraît pas qu'aucun d'entre eux ait influé sur l'évolution du ballet dramatique.

Le précieux Bertaut, le rude et pompeux Malherbe, le grossier Sigongnes, l'héroïque Pierre Corneille, le médiocre Bordier mettent leurs talents, si différents, au service du même idéal ; aucun d'entre eux ne tente d'ériger le ballet de Cour à la hauteur d'un genre littéraire. Ils font ce que faisaient les autres avant eux, sans se préoccuper de nouveauté. Les raisons de ce manque d'initiative sont multiples. Il est évident que, seuls, les poètes de second et de troisième rang travaillent avec zèle aux ballets depuis que les récits déclamés en ont été exclus[2] ; les écrivains de quelque renom ne s'en mêlent que pour obéir à des ordres reçus et aussi parce que c'est là pour eux le meilleur moyen de se maintenir dans les bonnes grâces du souverain, de se faire bien voir des puissants du jour. Malherbe, qui, durant dix ans, écrit des vers pour tous les ballets, ne cache pas son dédain pour ce genre de spectacle. Il affecte de ne collaborer à ces divertissements que contraint et forcé[3].

1. Voir les vers pour les personnages du ballet de la *Douairière de Billebahaut*. Lacroix, III, p. 165 et suiv.

2. Corneille n'écrit durant sa vie que le seul *Récit du château de Bicêtre*. Voiture, dont le talent semblait si bien fait pour réussir dans les *vers pour les personnages du ballet*, ne nous a laissé qu'une seule pièce de ce genre. *Pour Minerve en un ballet :* Vous qui chassiez de vostre Cour... *Œuvres*, Ve édition, Paris, Courhé, MDCLVIII. *Poésies*, p. 26-27.

3. « Je ne vous mande rien du Ballet de la Reyne, écrit Malherbe à Peiresc,

Les ballets sont la ressource suprême des rimeurs faméliques, en quête de pensions, et des débutants avides de gloire. Etre désigné pour écrire les vers d'un ballet royal « c'est une fortune que les poètes doivent autant briguer que les peintres font le tableau du May qu'on présente à Nostre-Dame »[1]. Francion, pour « s'acquérir quelques habitudes à la Cour »[2], compose des vers sur le personnage de la Reine, les fait imprimer et les distribue dans la salle en même temps que les poètes « qui estoient payés pour en faire ».

Il y avait, en effet, en dehors des poètes illustres qui de temps à autre consentaient à produire des vers pour les ballets, et des médiocres qui apportaient dans la salle leurs élucubrations avec l'espoir, généralement déçu, d'une gratification, quelques heureux mortels qui détenaient tout ou « partie de la charge des ballets ». Cette charge, successivement Durand, puis Porchères, enfin Bordier l'exercèrent. Ce dernier en fut le seul titulaire durant une partie du règne de Louis XIII[3]. S'il eût eu quelque génie, il eût pu, trente ans plus tôt, jouer le rôle

pour ce que je me connois fort peu aux descriptions de telles choses ; et sans le commandement que la Reyne me fit de le voir, je ne fusse pas sorti de mon logis... » *Œuvres de Malherbe*, édit. Lalanne, III, 81. — Voir aussi Tallemant. *Historiettes*, I, 264. Il ne faut pas d'ailleurs oublier qu'à en croire Racan, « Malherbe avoit un grand mespris pour les sciences, particulièrement pour celles qui ne servent que pour le plaisir des yeux et des oreilles, comme la peinture, la musique et même la poésie ». Ce mépris ne l'empêchait point d'être fort orgueilleux de son talent poétique et de composer sans cesse des couplets de chansons, des récits et des vers pour les personnages des ballets.

1. Furetière. *Roman bourgeois*, p. 122.

2. *La Vraye histoire comique de Francion*, livre IV, édit. de Rouen, MDCLXXIII, p. 246.

3. Dans le *Ballet de la Douairière de Billebahaut* ses vers sont imprimés avec un petit avertissement rappelant qu'il a « charge de la poésie près de Sa Majesté », à la suite on lit *Recueil des vers de quelques beaux esprits qui ont travaillé pour les particuliers*. Même dans le livret subsiste donc bien

de Benserade, mais il était trop dépourvu d'originalité pour se risquer tant soit peu hors des voies frayées et n'avait pas un talent suffisant pour porter un genre à sa perfection. Il est donc possible d'étudier le ballet de Cour, au point de vue littéraire, sans se préoccuper de la personnalité des écrivains qui, avant Benserade, s'y distinguèrent.

Alors qu'en Angleterre les ballets dramatiques étaient, pour un Ben Jonson, l'occasion de petits chefs-d'œuvre poétiques[1], en France, depuis l'abandon des récits déclamés, il n'y avait plus à proprement parler de véritables livrets. On continuait à appeler de ce nom les brochures où se trouvaient réunis l'argument, la description du spectacle, les paroles chantées au cours de la représentation et les vers destinés à être lus par les spectateurs. Les relations, rédigées en style de gazette, ne méritent pas de nous arrêter un instant, non plus que les arguments en prose, tantôt enjoués, tantôt amphigouriques et toujours ennuyeux. Quant aux scénarios en vers, ils sont, sans exception, d'une extrême platitude. On en pourra juger par ce début de l'un d'eux choisi parmi les meilleurs[2].

nette la division entre les poètes payés et ceux qui ne le sont pas pour écrire des vers.

La charge des ballets n'avait d'ailleurs pas enrichi Bordier à en juger par cette épigramme de Théophile :

Vous commettrez un grand abus
En prenant Bordier pour Phœbus,
Il est trop mal dans la fortune
Pour souffrir ces comparaisons,
Car Phœbus a douze maisons,
Et le coquin n'en a pas une.

Les œuvres de Théophile. A Paris, Jean de la Mare, MDCXXXVI, p. 315 (in-8°).

1. Castelain. *Ben Jonson*, Paris, 1907, in-8°.

2. *Ballet de la Reyne dansé par les Nymphes des jardins en la grande*

Sujet du Ballet des Nymphes des Jardins

ENTRÉE : Mercure, Messager des Dieux,
Descend du Ciel et fend la nüe
Pour annoncer l'agréable venue
Des Déïtez des jardins en ces lieux.
MUSIQUE : Après luy, les Nymphes des arbres
Invitent, de tout leur pouvoir,
Le gay Vertumne à les venir revoir,
Par leurs chansons qui raviroient des marbres...

Le texte poétique des scènes déclamées ou chantées n'offre aucun détail technique qui soit particulier aux ballets de Cour. Les monologues de la *Circé* sont écrits en lourds alexandrins à rimes plates, dans le plus médiocre style tragique de ce temps. La stance de six vers règne dans les récits déclamés de Bertaut et de ses rivaux, au début du XVII[e] siècle. Quant aux vers destinés à la musique, la forme en est si variée que nous ne saurions entrer dans des détails techniques sans entreprendre une étude d'ensemble sur la poésie lyrique au XVII[e] siècle, ce qui nous entraînerait loin de notre sujet. Notons seulement que les vers irréguliers de certaines pièces s'expliquent par ce fait qu'ils sont « accommodés à l'air qui estoit fait », que, dans les dialogues, les tirades alternent avec une symétrie cadencée un peu fatigante, enfin que la plupart des récits sont des stances de mètres variés et de six vers dont le dernier forme parfois refrain [1].

salle du Louvre, au mois de février 1624. A Paris, chez Jehan de Bordeaux (in-8°). Bibl. du Conservatoire.

1. Dans les ballets, les poètes observent généralement de faire une pause au troisième vers des stances. Tallemant attribue à Maynard cette innovation : « Racan qui jouoit un peu du luth et aimoit la musique, se rendit en faveur des musiciens qui ne pouvoient faire leur reprise aux stances de six s'il n'y avoit un arrêt au troisième vers... » *Historiettes*. 3[e] édit., I, 268.

Les exemples que nous avons cités en analysant les ballets suffiront à donner idée des formes ordinaires de la poésie lyrique en ces spectacles. Les louanges des souverains, les compliments aux dames, une exposition plus ou moins claire du sujet forment le fond habituel des récits quand ils ne se rapportent pas directement à l'action comme dans les *ballets mélodramatiques*. Nombreux sont les récits burlesques écrits en jargon de fantaisie. Longtemps avant Molière et Lully, les spectateurs s'égayaient d'entendre chanter des vers inintelligibles dans le genre de ceux-ci[1] :

Récit du Nord et des régions froides.

Toupan mepchico, doulon
Tartanilla Norveguen laton,
El bino fortan nil goufongo
Gan tourpin noubla rabon torbengo.

Enfin les allusions aux événements contemporains sont fréquentes[2]. Non seulement certains récits célèbrent en longues strophes des victoires ou des événements diplomatiques, mais parfois des scènes d'actualité sont insérées dans les ballets, comme encore aujourd'hui dans les revues de nos music-halls. En 1616, l'arrestation du prince de Condé fut commentée en une sorte d'intermède sans rapport avec le sujet du ballet. On vit paraître « le berger Damon et la bergère Sylvie qui récitèrent ce dialogue[3] :

1. Lacroix, III, p. 174.

2. Les sujets mêmes des ballets sont généralement allégoriques. *Le Ballet d'Apollon*, en 1621, a pour objet de montrer la victoire de Luynes, identifié avec le Dieu de la lumière, sur le maréchal d'Ancre, personnifié par le serpent Pithon.

3. *Mercure françois*, 1616, p. 301.

DAMON

Dois-je perdre tout mon aage
Sans repos ni liberté ?

SILVIE

Berger vous étiez volage
Mais vous estes arresté.

DAMON

Au moins qu'on me fasse entendre
Pourquoy je suis détenu.

SILVIE

Berger vous me vouliez prendre
Mais je vous ay prévenu, etc... »

Par un paradoxe assez singulier, les vers chantés ou déclamés dans les ballets de Cour ne constituaient pas, au point de vue littéraire, la partie la plus intéressante de ces divertissements. Au xvie siècle, les masques faisaient voler du haut de leurs chars des feuilles imprimées sur lesquelles se lisaient des maximes galantes. Cette coutume avait passé dans le ballet. Dans nombre d'entrées du début du xviie siècle, on voit les figurants, après avoir dansé, offrir aux dames des livrets. Certains de ces opuscules sont de simples badinages galants, en vers ou en prose, sans grand rapport avec l'action. Dans le *ballet de la foire Saint-Germain*, vers 1606, des opérateurs donnent aux dames des « receptes merveilleuses » rédigées en termes rabelaisiens ; des astrologues jettent dans la salle des almanachs, aux prédictions facétieuses. Dans le *ballet de Monseigneur le Dauphin* (1610), deux personnages burlesques, Guillemin Tribard et Pacquette Cour-

talon, offrent aux spectateurs les articles ridicules de leur contrat de mariage. Il en va de même dans les ballets sérieux. Six cent trente vers servent à commenter sous forme d'odes, de prosopopées, de prophéties héroïques, les entrées du *ballet de Madame*, en 1615[1]. Des pasteurs paraissent-ils sur la scène, le poète s'empresse de les assimiler aux maréchaux, gardiens du territoire :

Pasteurs, ouy, estes-vous, grands mareschaux de France,
Vrais pasteurs de nos champs...[2]

Au début du XVII[e] siècle, les vers imprimés dans le livret ont pour principal objet de représenter les discours que tiendraient les divers personnages, s'ils rompaient le silence auquel ils sont condamnés. Dans les *ballets-mascarades*, ce sont presque toujours les mêmes équivoques ordurières[3]; aussi est-il difficile de citer desexemples.

Voici pourtant de jolis vers de Bertaut : *Pour des Masques assez hideux et sauvages*[4].

Ces visages si peu semblables
A ceux dont les traits agréables
Prennent conseil de vos miroirs,
Trompent vos esprits, belles dames;
Nous ne sommes pas en nos âmes,
Si diables que nous sommes noirs...

. . . .

1. *Les Oracles françois ou Explication allégorique du Ballet de Madame*. Paris, Chevalier, 1615, in-8°.

2. Lacroix, II, p. 83.

3. Voir *Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*..., t. III, p, 85, 89 et suiv.

4. *Recueil de quelques vers amoureux*, Paris. Mamert Patisson, 1605, in-8°. — On trouve aussi des récits de ballet d'un sentiment précieux et fin dans le recueil intitulé : *Les Muses ralliées*. A Paris, chez Mathieu Guillemot (vers 1607), p. 240 et suiv. (On y trouve des vers de Bertaut et de Porchères).

Le destin devroit, ce me semble,
Déjoindre et désunir d'ensemble
Vos beautez et vostre rigueur ;
Et faisant un autre partage,
Ou nous donner vostre visage,
Ou bien vous donner nostre cœur.

Mais au lieu d'espérer ce change,
Qui seroit doucement estrange,
Le ciel fera par sa rigueur,
Que sur nous tombe le dommage :
Nous n'aurons pas vostre visage
Et si, vous aurez nostre cœur.

Les strophes suivantes présentent au public l'entrée en scène d'une troupe de « couppeurs de bourses[1] » :

Voicy les enfans sans soucy
Tout de mesme ailleurs comme icy,
C'est leur nature.
Un tresor ne leur semble rien,
Car ils n'ont pour souverain bien
Que l'avanture.

. . . .

Jamais ne sont las ne perclus,
Aux doigts leur tient certaine glus,
Où tout s'attrape,
Et sans faire semblant de rien,
Il n'est fille ou femme de bien
Qui s'en eschappe.

Quand ils sont le soir de retour,
C'est qui dira le meilleur tour

1. Lacroix, I, 234.

De leur souplesse :
Si l'un descouvre le poulet,
L'autre a relancé le valet
Et la maistresse.

. . . .

Les personnages qui dansent sur la scène sont souvent censés prendre la parole pour faire aux spectateurs des aveux naïfs ou cyniques. En une entrée paraissent ensemble le mari, la femme et l'amant, on lit sur le livret :

LE MARY

Sans faire de mauvais mesnage,
Je trompe ma femme aisément.

L'AMY

Et moy bien plus facilement
Je trompe un mary trop volage.

LA FEMME

Mais moy bien plus subtile qu'eux
Je sais les abuser tous deux [1].

De l'Estoile imagine le dialogue suivant entre la Douairière de Billebahaut et son Fanfan de Sotte-Ville :

LA DOUAIRIÈRE

Que l'on doit bien craindre mes coups,
Est-il rien que je n'emprisonne ?

LE FANFAN

Certes tous vos traits sont si doux,
Qu'ils n'ont jamais blessé personne.

1. *Les resveries d'un extravagant.* Lacroix, V, p. 26.

LA DOUAIRIÈRE

L'on doit m'aymer uniquement,
Car je suis parfaitement belle.

LE FANFAN

Vos feux m'eschauffent tellement,
Que je n'ay froid que quand il gèle...

Enfin nous devons mentionner certains petits ballets nommés *bouffonneries*[1], dont l'action burlesque était représentée par une succession de scènes de pantomime. Le livret de ces divertissements contenait les discours prétendus des différents personnages.

Un garçon de cabaret qui met le couvert à deux soldats.

Montez, Messieurs, à la grand'chambre,
Je vay vous apporter du vin :
Voyez ce que vous voulez prendre
Ce chapon, perdrix ou lapin.

Les soldats s'en vont sans payer.

Serviteur bien humblement,
Le logis est vostre,
Quand nous aurons de l'argent
Vous compterez, l'hoste[2] ».

C'était, pour les poètes, un jeu de rechercher des analogies entre la qualité d'un noble personnage et celle que lui attribuait l'action du ballet[3]. Ils y trouvaient matière

1. Voir en particulier la curieuse *bouffonnerie du courtisan.* Lacroix, I, p. 274 et suiv.

2. *Bouffonnerie de l'Issue du Cabaret.* Lacroix, t. VI, p. 155.

3. Voir les vers de Théophile : *Le Forgeron parlant pour le Roy :* Je ne suis point industrieux... *Œuvres,* Paris, Jean de la Marc, MDCXXXVI, p. 305.

à éloges hyperboliques et à railleries piquantes. En 1613, la jeune Madame paraît dans le *Ballet des Météores* sous les traits d'Iris, la messagère des dieux ; aussitôt le poète lui adresse ce compliment où il fait allusion à son union projetée avec le roi d'Espagne :

Je suis le cher gaige des cieux
Et l'espoir du monde où nous sommes ;
Paroissant, j'asseure les hommes
Qu'ils ont paix avecques les Dieux :
Et les deux plus grands de la terre,
Pour chasser à jamais la guerre
Et leurs peuples bien réunir,
Ont de leur amour fraternelle
Accordé que pour l'avenir
J'en seray la chaisne éternelle[1].

Dans le *ballet de la Douairière de Billebahaut*, Louis XIII, costumé en Persan, s'excuse en ces termes :

Je viens comme Persan, Docteur et Gentilhomme,
Ne m'en croyez pas moins de la Foy protecteur,
Un turban sur le chef du fils aisné de Rome
Est tel qu'un mauvais livre en la main d'un Docteur[2].

Le ton des vers pour les personnages du ballet est en général enjoué et galant.

Pour M. le comte de Roussillon représentant
un vendeur de poudre.

Puisqu'il faut faire un jour entier
Ce pauvre et malheureux mestier,

1. *Ballet de Madame, seur du Roy, devant le Roy et la Royne, où sont représentez les Météores, par quatorze Nymphes de Junon...* Paris, 1613. Bibl. Mazarine, 32.262, pièce 25.

2. Lacroix, III, 164.

Amour, il faut bien s'y résoudre,
Mes rivaux n'en seront pas mieux
Car je ne porte de la poudre
Que pour leur en jeter aux yeux[1].

Pour M. le duc de Nemours
représentant le Baillif du Groenland.

En tout temps je suis juste et de facile accez,
Je sers aux vertus de refuge,
Et je suis un excellent juge
Qui scais juger de tout, excepté de procez[2].

Parfois, lorsque le poète fait parler le Roi ou quelque grand seigneur, il trouve des accents nobles et héroïques ; Bordier se surpasse dans les vers où il identifie De Luynes, vainqueur de ses ennemis, et Tancrède :

Eschappé des périls de la flamme et du fer
Où mon courage alloit chercher mes funérailles,
Je sors d'une forest que les monstres d'Enfer
Défendoient remparez de flambantes murailles.
. . . .

Au lieu que mille feux, mille morts, mille horreurs
Me devoient empescher d'achever ma poursuitte,
J'ay contrainst tout le camp de ces noires fureurs
De chercher son salut dans la honte ou la fuitte.

Et le poète conclut par ces deux vers cornéliens :

Je plains mes ennemis qui gisent au tombeau
Et cède à la pitié quand la force me cède[3].

1. *Ballet du Triomphe de la Beauté*, 1640. Lacroix, V, p. 293.

2. *Ballet de la Douairière de Billebahaut.* Lacroix, III, 175 (vers de l'Estoile).

3. Lacroix, II, p. 194-195.

Lorsque les vers du ballet ne célèbrent pas les louanges des Grands, ils chantent leurs amours. C'est leur principal objet, observe le père Ménestrier[1], « que de découvrir des passions secrètes et de les faire connoistre aux personnes », pour qui se donne la fête. Le plus souvent le poète se tient à de vagues déclarations amoureuses sans se risquer, comme le fera plus tard Benserade, à désigner par des allusions transparentes la personne qui se dissimule sous les noms supposés de Sylvie ou de Parthénie.

M. le duc d'Elbeuf représentant un demy-fou.

Ce n'est donc pas assez d'avoir perdu mon cœur,
Esclave du bel œil qu'amour fit mon vainqueur,
Il faut que la raison me soit aussi ravie,
O Dieux ! qui vit jamais de si divins appas ?
C'est n'avoir point d'esprit de ne le perdre pas
Pour l'amour de Sylvie[2].

Les contemporains de Bordier n'ont pas l'audace agressive d'un Benserade. Leurs plaisanteries satiriques demeurent générales et impersonnelles. Un baladin paraît-il sur le théâtre représentant un homme « moitié procureur et moitié soldat », aussitôt le poète lui prête ce langage :

Vous qui cherchez les biens qui font aimer la terre,
Soiéz ce que je suis, faictes ce que je faicts,
Avec aucthorité vous pillerez en guerre,
Avec impunité vous vollerez en paix[3].

1. *Des Ballets anciens et modernes*, p. 292.
2. *Fées des forests de Saint-Germain.* Lacroix, III, p. 42.
3. Lacroix, t. V, p. 11.

Il est rare de trouver des allusions précises à quelque trait de mœurs des personnages qui figurent dans les ballets. Celles qu'on rencontre sont aimables et bienveillantes.

Pour M. le duc d'Angoulesme
représentant le Père de l'Epousée de Vaugirard.

Semblable à ces grands capitaines
Qui logeoient dans les champs leur front victorieux,
Naguère chef d'armée et Prince glorieux,
Je donne à mes desirs les bois et les fontaines.
Là, quelques beautés chérissant,
Je rajeunis en vieillissant;
En parle qui voudra, je me ris de l'envie
Mars, Amour et Diane ont partagé ma vie [1].

Parfois le poète se hasarde à rappeler quelque mésaventure arrivée à celui qu'il met en scène, mais il le fait toujours sur un ton fort courtois. Un ballet faisant intervenir « des gens cherchant la cadence que le vin leur a fait perdre », on lit dans le livret :

Pour Villedan, chercheur de cadence.

Attraper la cadence est un pénible ouvrage :
Je perds en cette enqueste et ma peine et mes pas ;
Je la cherchay jadis dedans le mariage
Et ne l'y trouvay pas [2].

Nous sommes encore loin de Benserade et des traits acérés dont il crible les tares physiques et morales des gens de Cour. Il est vrai que le délicieux poète saura tout

1. *Ballet des Triomphes dansé par le Roy en la salle du Louvre les* 18 *et* 20 *février de l'année* 1635. Paris, Sara. in-4° (Bibl. du Conservatoire). Ces vers sont de Bordier.

2. *Festes de Bacchus.* Lacroix, VI, p. 286.

dire avec grâce et que la forme fera tout passer. Les contemporains de Bordier, lorsque par hasard ils s'attaquent à quelque pauvre baladin sans défense, le font avec une brutalité choquante. Un ballet, dansé vers 1615, mettait en scène un proxénète. Son rôle, nous apprend le livret, était dévolu à « M. Samant qui, de la science d'autruy, en fait marchandise en la Court »[1] :

On me cognoist pour homme entier
Franchement je faicts le mestier, etc.

On comprend mieux, lorsqu'on a lu un grand nombre de vers de cette sorte, l'enthousiasme des gens de goût pour les vers de Benserade[2]. Non seulement, comme le note Victor Fournel, « la distance est énorme entre les ballets de l'époque précédente et les siens ; mais, en dépit des analogies matérielles créées par les lois du genre, il est presque impossible de les rattacher à la même famille[3]. » Et pourtant si l'on examine de près les vers d'un Bordier ou d'un l'Estoile et si on les compare à ceux de Benserade, on constate que ce dernier n'a rien inventé, il n'a fait que mettre son talent prestigieux, son esprit étincelant, au service d'un genre poétique délaissé jusque-là et aban-

1. *Recueil des Balets qui ont esté jouez devant la Majesté du Roy...* par P. B. S. D. V. historiographe du Roy (in-8°), édit. par Lacroix, II, 51.

2. Voir en particulier la belle lettre de Mme de Sévigné où elle s'indigne des attaques de Furetière contre Benserade : « On ne fait point entrer certains esprits durs dans la facilité des ballets de Benserade et des fables de La Fontaine : cette porte leur est fermée et la mienne aussi : ils sont indignes de jamais comprendre ces sortes de beautés, et sont condamnés au malheur de les improuver. — C'est le sentiment que j'aurai toujours pour un homme qui condamne le beau feu et les vers de Benserade dont le Roy et toute la Cour a fait ses délices... Je ne m'en dédis pas, il n'y a qu'à prier Dieu pour un tel homme et qu'à souhaiter de n'avoir pas commerce avec luy. » *Ed. des Grands écrivains*, VII, 504.

3. *Contemporains de Molière*, II, 190.

donné à des poètes de second ordre. Les *vers pour les acteurs du ballet* existaient un demi siècle avant Benserade et l'on s'y permettait déjà des allusions à la personnalité de ceux qui dansaient sous le masque. La phrase de Perrault « le coup portoit sur le personnage et le contre-coup sur la personne, ce qui donnoit un double plaisir[1] en donnant à entendre deux choses à la fois, qui, belles séparément, devenoient encore plus belles estant jointes ensembles » peut s'appliquer aux vers de Bordier comme à ceux de Benserade. Il y a seulement entre ces poètes la même différence de talent — nous n'osons dire de génie — qu'entre un Cambefort et un Lully.

II

Le soin de composer la musique des entrées était laissé le plus souvent à ceux-là même qui en réglaient les pas et en ordonnaient les figures. Les artistes de réputation qui dirigeaient la Musique de la Chambre du Roi rivalisaient entre eux lorsqu'il s'agissait d'écrire pour les ballets des récits à une ou plusieurs voix, mais ils eussent cru déchoir en se mêlant des danses, cela était bon « pour Messieurs les Violons ».

Nous ignorons qui de Salmon ou de Beaujoyeulx fut l'auteur des *ballets* de la *Circé*, en 1581, mais il est infiniment probable que le Piémontais en avait lui-même inventé les airs, car, par la suite, la musique instrumen-

1. *Les Hommes illustres qui ont paru en France pendant le XVIIe siècle*. La Haye, 1736, in-8°, t. II, p. 183. — « Avant luy, dit Perrault, les vers d'un Ballet ne parloient que des personnages que l'on y faisoit entrer et point du tout des personnes qu'ils représentoient. » Nous avons vu au contraire que ces sortes d'équivoques étaient déjà en vogue au début du XVIIe siècle.



ENTRÉE DE LA MUSIQUE DE L'AMÉRIQUE
Douairière de Billebahaut.
(Louvre. Dessin nº 32.618.)

tale des ballets est presque toujours l'œuvre d'un violon ou d'un baladin. C'est la « Grande Bande des Vingt-Quatre » qui fournit la plupart des compositeurs de danse, sous Henri IV et Louis XIII. Celui dont le nom est cité le plus fréquemment, durant les premières années du siècle, est le sieur Chevalier, joueur de quinte de viole, qui écrivit de 1587 à 1617 environ, la musique d'innombrables ballets et boutades : *Les enfants fourrés de malice*, *les Tirelaines*, *la Mariée*, *les Garçons de taverne*, *les Juifs*, *les Souffleurs d'alchimie*, *le Roy Arthus*, etc.[1]. Après lui, Belleville et Bocan luttèrent d'émulation et se couvrirent de gloire. Tous deux étaient baladins de métier, mais sonnaient le violon en perfection[2]. Enfin on ne saurait passer sous silence Louis Constantin auquel échut, le 12 décembre 1624, le sceptre de Roi des Violons et dont les danses jouirent d'une grande vogue en leur temps[3]. La collaboration entre les baladins et

1. Fétis donne la liste tout au long à l'article *Chevalier*. Il devait la connaître par Beffara qui avait parcouru les papiers du fonds La Vallière aux manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

2. Pour les contemporains, Bocan était surtout un joueur prodigieux de violon.

... Colin nous jure
Qu'il est aussi bien Apollon
Que Boccan est bon violon.

(*Les œuvres du sieur de Saint-Amant*. Rouen. Jean Boullay, MDCXLII, p. 216).

Dans l'*histoire comique de Francion*, les 24 violons sont appelés « les disciples de Bocan » (*Op. cit.*, p. 254). Brienne dans ses *mémoires* déclare : « Boccan qui étoit le Baptiste d'alors et jouoit admirablement du violon... » (*édit. Barrière*, 1828, I, 274). Pourtant Bocan professait, comme d'ailleurs plus tard Lully, un grand mépris pour les artistes qui composaient la Grande bande. Voir Sauval. *Antiquités...*, I, 329.

3. *La pacifique* de Constantin (Philidor, I, 32) fut très célèbre. Voir sur Louis Constantin : Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre...*, p. 20. — Michel Brenet. *Les concerts en France*, p. 51, 57 et 61. — Marolles. *Mémoires*, 1755, t. III, p. 207. Constantin mourut le 25 octobre 1657, il faisait partie de la Grande bande, a u moins depuis 1619.

les instrumentistes était fort étroite, il arrivait souvent qu'un membre de la Grande bande ou même quelque musicien de la Chambre harmonisât un thème que lui chantait un chorégraphe peu versé dans la science du contrepoint. On voit ainsi souvent nommer dans les recueils l'auteur de la mélodie et l'auteur des *parties*, comme on disait alors[1].

Ce qui frappe surtout lorsqu'on parcourt la musique des ballets de cette époque, c'est sa monotonie ou, pour ainsi dire, son immobilité. Il ne semble pas qu'il soit possible de discerner un style particulier à Bocan, à Chevalier ou à Belleville. Les milliers de thèmes que renferme la collection Philidor paraissent sortis de l'imagination d'un même artiste. Il y en a de gais, de mélancoliques, de vifs et de lents, de spirituels et de langoureux, mais tous ont comme un air de famille et se ressemblent. Entre 1600 et 1650, c'est à peine si l'on observe un léger changement de manière dans les partitions des ballets.

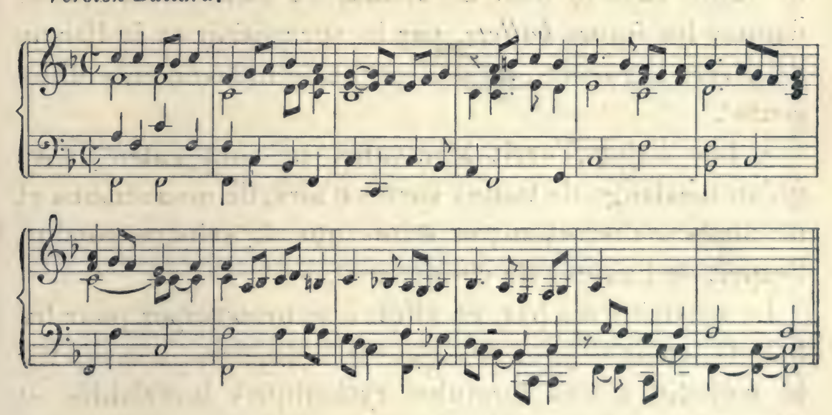
Il faut toutefois ne pas s'abandonner trop aveuglément à cette impression. Nous ne connaissons pas les œuvres dans leur texte original et, à moins que le fameux recueil de Michel Henry ne se retrouve quelque jour[2], il faut perdre l'espoir de les pouvoir juger autre-

1. Dans la relation du *Ballet de Tancrède* par De Gramont, on lit que « les airs des violons et les pas merveilleusement bien concertez » avaient été donnés par « M. de Belleville... » Puis dans le livret de *Psyché*, dansé quelques jours plus tard, on voit que ce ballet réussit « très heureusement par le soing et la diligence de ceux qui s'estoient employez au Ballet du Roy, soit pour l'ordre, les pas, la musique *et les airs des violons dont M. de la Barre, très excellent organiste, avoit composé les parties*, comme encore celles du Ballet du Roy. » Il semble qu'il faille interpréter ainsi cette contradiction apparente entre les deux relations de Gramont : Belleville avait inventé les airs et le docte La Barre les avait harmonisés. Sur La Barre, voir Michel Brenet. *Concerts en France*.

2. Ce recueil d'airs (qui semble bien avoir été l'original d'après lequel

ment que par la version de Philidor et les arrangements pour luth. Ces derniers sont malheureusement en fort petit nombre et il n'est pas souvent possible de les identifier. Ils suffisent néanmoins à nous rendre sensible l'infidélité des copies du Conservateur de la Bibliothèque du Roi. Que l'on compare l'entrée du *Ballet des paysans changés en grenouilles*, telle que nous la donne Ballard dans sa tablature[1], avec la transcription de Philidor[2], et l'on sera surpris de la manière dont celui-ci a alourdi et défiguré ce morceau[3]. On doit donc considérer la collection Philidor plutôt comme un précieux répertoire thématique que comme un recueil d'airs copiés avec exactitude.

Version Ballard.



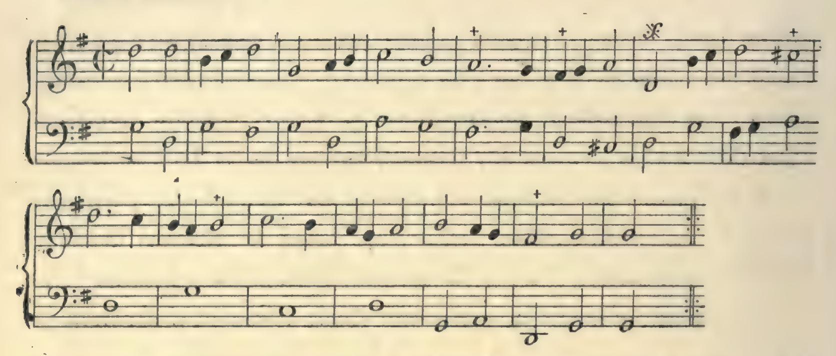
Philidor a établi le texte de sa collection) était au commencement du XVIIIe siècle « entre les mains de M. du Rondray ; il a été vendu au mois d'avril 1733, il est à présent à M... » écrit Beauchamps dans son *Essai sur l'histoire du théâtre. Ballets, Mascarades*, p. 18 de l'édition in-4° (1735). Il semble que l'acquéreur ait été le duc de La Vallière qui cite souvent cette partition dans son livre : *Opéra, ballets et autres ouvrages lyriques*. Il en parle également en un endroit de ses manuscrits. Voir Ms. fr. 25.465, p. 20.

1. Bibliothèque Mazarine. Réserve B. 4761. Nous espérons pouvoir publier un jour cette intéressante tablature que nous avons entièrement transcrite.

2. T. II, p. 61.

3. La comparaison entre les deux versions de Ballard et de Philidor du *ballet des Amoureux contrefaits* n'est pas moins à l'avantage du luthiste.

Version Philidor.



Les origines du *ballet*, considéré comme danse, sans caractère de représentation dramatique, remontent fort haut. Dès le xv[e] siècle, des danses figurées se rencontrent en Italie sous le nom de *brandi* et sont caractérisées, comme les futurs *ballets*, par la succession et la liaison de divers segments, de mesure et de mouvements différents[1].

« Les balets, écrit Mersenne, ne sont autre chose qu'un meslange de toutes sortes d'airs, de mouvemens et de pieds à discrétion, et selon que la science conduit l'esprit de l'auteur de ces dances[2]. »

Le musicien n'a pas, en effet, à se préoccuper pour les ballets, comme pour les danses ordinaires, d'assujettir la mélodie à des formules rythmiques invariables et déterminées. Suivant les figures et les pas qu'il imagine, il varie à l'infini les combinaisons : il fait alterner les mesures binaires et ternaires, presse ou ralentit les mouvements, change de ton au besoin. La musique d'un ballet prend ainsi l'aspect d'un mélange — comme dit Mersenne — de plusieurs morceaux dont chacun corres-

1. Cf. Cesare Negri. *Le Gratie d'amore* (1602). Caroso. *Il Ballerino* (1581).

2. Mersenne. *Harmonie universelle. Des chants*, T. II, p. 170.

pond à une phase de l'exécution chorégraphique. Ces divers fragments, soudés les uns aux autres, gardent pourtant une indépendance relative. On joue les uns une seule fois, les autres deux, trois fois ou davantage, selon les besoins de la réalisation plastique. Mersenne qui donne, dans son *Harmonie Universelle*, un intéressant exemple de ballet « composé de seize mouvemens » explique que ceux-ci « sont exprimez par les nombres qui suivent chaque clef, car 2 signifie que le mouvement est deux fois plus viste que le précédent, et 3, 4, etc., qu'il est trois, quatre fois plus vite... » Voici les premières mesures de ce *ballet*[1] :

Dans la *Circé*, le *Grand Ballet* comportait une *petite entrée* à 4 temps à laquelle succédait la *Grand'Entrée* composée de sept mouvements différents. Les *Grands ballets* de la collection Philidor sont en général moins développés, car ils servent, pour la plupart, de conclusion à des boutades ou ballets-mascarades de peu d'importance. On en trouve quelques-uns qui se déroulent sur un rythme invariable, mais c'est l'exception et d'ordinaire les divers tronçons qui constituent le *Grand ballet* obéissent à des mesures différentes.

Les airs des *entrées* se divisent souvent en deux parties, la première, de mesure binaire, scande la marche des figurants, la seconde, à 2, 3 ou 4 temps, accompagne leurs évolutions cadencées. On est frappé, en parcourant la collection Philidor, de la brièveté des *entrées* qui y sont notées, mais il ne faut pas oublier qu'elles n'y

1. *Des chants*, T. II, p. 178.

sont presque jamais transcrites sans coupures[1] et que chaque reprise était sonnée un grand nombre de fois. C'était l'habitude, pour rendre cette répétition moins choquante, de varier le thème et de l'orner de diminutions[2], ce qui ne laissait pas d'embarrasser parfois les danseurs. C'est contre cet usage que s'élève l'abbé de Pure[3] : « celui qui a la direction du ballet doit prendre un soin exact de faire jouer, note pour note, l'air du ballet sans permettre ni redouble, ni batterie qu'alors qu'on ne danse point ; car aussitôt que l'entrée est commencée, la gloire du violon n'est plus qu'à jouer juste de mesure et de mouvement sans vouloir affecter n'y passage, n'y diminution... Il y en a toutefois d'incorrigibles et qui, éblouis de la vitesse de leurs doigts, ne regardent plus aux pieds du danseur ni au ballet ». Remarquons, à ce propos, qu'on a eu tort de croire sur parole l'abbé Dubos, lorsqu'il écrivait, en 1719 : « Il y a quatre-vingts ans que le mouvement de tous les airs de ballet étoit un mouvement lent et leur chant marchoit posément, même dans sa plus grande gaieté[4] » ; Les contemporains de Louis XIII étaient d'un tout autre avis : à les en croire, les violons français exécutaient leurs airs de ballet avec une vivacité extrême. Les étrangers, assure l'abbé de Pure, « sont étourdis de la pres-

1. On peut se faire une idée de la manière dont un thème d'entrée était développé en lisant la partition du *Ballo dell'Ingrate* de Monteverde où un seul motif mélodique est longuement varié et développé durant toute la durée de la représentation. Voir Torchi. *L'arte musicale in Italia*, t. VII.

2. C'est Lully qui réagira contre cet usage. Voir Bauderon de Senecé. *Lettre de Clément Marot à M. de *** touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de J. B. de Lulli aux Champs-Elysées*. A Cologne, chez Pierre Marteau, MDCLXXXVII, p. 25 et 26.

3. *Idée des spectacles anciens et modernes*, p. 275.

4. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 4e édit., Paris, 1740 (in-8°), t. III, p. 168.

tesse de nos violons et de ces chants et de ces tirades de l'archet à chaque demy-mesure ou à chaque note blanche »[1]. Enfin, dès 1635, Mersenne proclamait : « On expérimente que les airs des balets et des violons excitent davantage à raison de leur gayeté qui vient de la promptitude de leurs mouvemens[2]. »

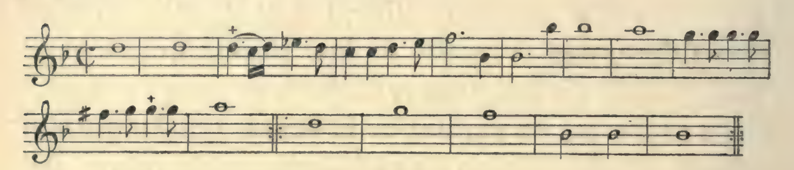
Nous avons vu, en parlant de la danse, que les entrées comprenaient des scènes de pantomime cadencée et des évolutions figurées. La musique reflète ces divers caractères. Les airs qui accompagnent les entrées à figures géométriques ne sont pas, en général, fort expressifs ; les mouvements changent suivant les nécessités de la danse, mais on ne devine pas, à lire la partition, les gestes et les pas des baladins. Les rythmes saccadés en notes pointées sont d'un usage continuel et l'on ne peut rien imaginer de plus fastidieux que les successions ininterrompues de motifs de ce genre.



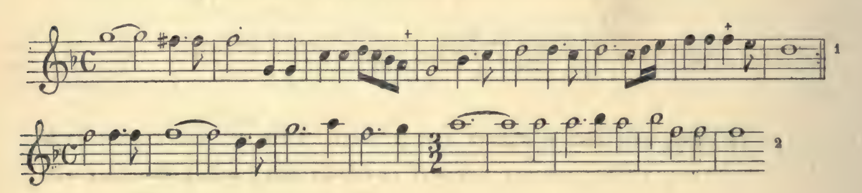
En revanche, les scènes de pantomime et certains pas de caractère présentent un vif intérêt au point de vue de la musique descriptive. Voici, par exemple, « l'air mélancolique » qui accompagnait les gestes mystérieux du magicien Ismène procédant à ses incantations[5]. Cette

1. *Idée des spectacles*, p. 264.
2. *Harmonie universelle. Des chants*, T. II, p. 172.
3. *Ballet de la Chienne* (1604). Philidor, II, 26.
4. *Ballet des Trois Ages* (1608). Philidor, II, 74.
5. Philidor a noté par erreur deux fois la plupart des airs du *Ballet de l'Avanture de Tancrède ;* dans le t. II avec le titre : *Ballet du Roy dansé*

musique est infiniment suggestive et nous n'avons pas besoin du livret pour savoir qu'à la fin Ismène frappait du pied la terre par trois fois.



Le caractère expressif d'un grand nombre d'*entrées* nous échappe, faute de savoir exactement quels étaient les gestes des danseurs. Néanmoins on se rend bien compte de l'intérêt burlesque de certaines *entrées* d'avocats, de notaires, de procureurs, de juges et autres personnages austères. Les contrastes, les alternances de mouvements graves et vifs donnent à penser que les figurants s'avançaient avec une majesté affectée, puis brusquement se livraient à quelques entrechats joyeux avec leurs robes, leurs perruques et leurs grands chapeaux, avant de reprendre leur maintien ordinaire.



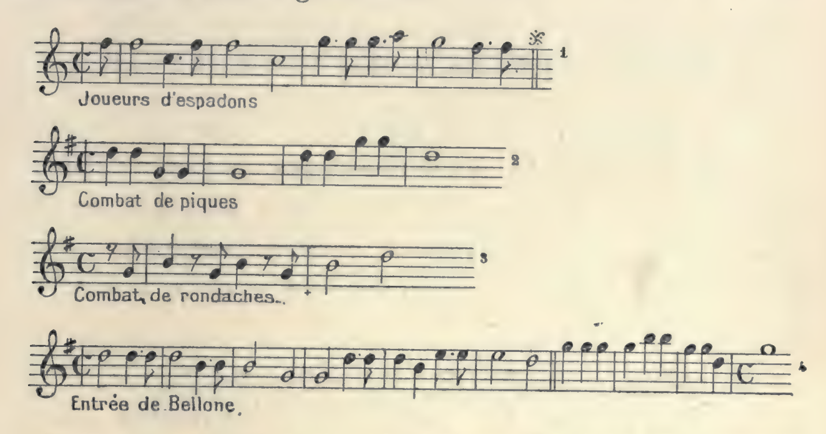
Les motifs accompagnant l'entrée de personnages semblables en des ballets fort différents présentent souvent des caractères communs. Ainsi les combattants,

l'an 1619 (p. 152). Dans le t. III avec le titre : *Ballet du Grand Magicien* (p. 10). Cette seconde version est plus complète que la première.

1. *Ballet du Roy*. Philidor, III, 45. *Les Avocats*.

2. *Ballet de Pierre de Provence*. Philidor, III, 71. *Un Advocat et deux Notaires*.

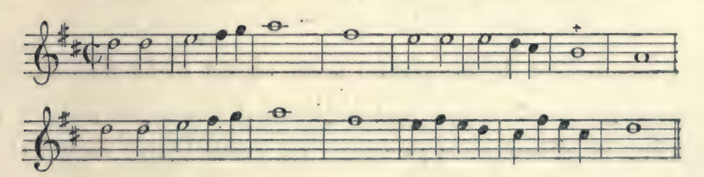
sérieux ou burlesques, sont invariablement salués par des motifs d'allure guerrière.



Les paysans sont caractérisés par des thèmes pesants et qui semblent parfois empruntés à des chants populaires de provinces lointaines.



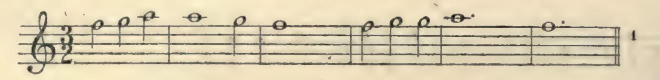
Ne serait-ce pas un air flamand authentique qui accompagne l'*entrée du Marchand flamand* en ce même ballet ?



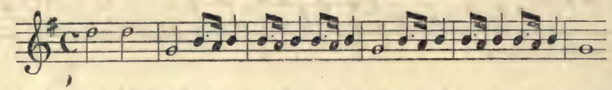
Au reste, il est évident que les compositeurs puisaient largement dans le fonds de la musique populaire. Le

1. *Ballet du Prince de Condé* (1626). Philidor, II, 159.
2. *Ballet du Mariage de Pierre de Provence*. Philidor, III, 62.
3. *Ibid.*
4. *Ballet de la Prospérité des Armes de France*. Philidor, II, 155.
5. *Ballet du Prince de Condé* (1620). Philidor, III, 103.

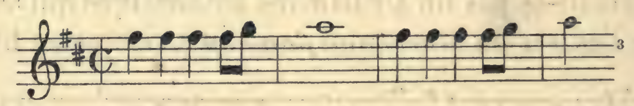
thème de l'*entrée de la crieuse d'allumettes* reproduit le cri de la marchande :



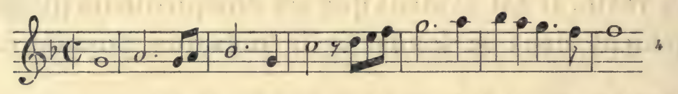
Il est probable que les musiciens recherchaient des effets de couleur locale en écrivant des entrées de Turcs, de Maures, de Nègres ou d'Égyptiens, mais ces essais, fort timides, nous échappent presque toujours. Voici pourtant une entrée de *Polacres* dont le rythme obstiné trahit une préoccupation d'exotisme[2] :



L'imitation des bruits naturels : cris d'animaux, sifflement du vent etc., s'observe aussi bien dans la musique des ballets de Cour que dans les madrigaux de Clément Jannequin ou les symphonies de Lully. Des personnages costumés er coqs paraissent sur la scène, aussitôt l'orchestre fait entendre une sorte de *cocorico* :

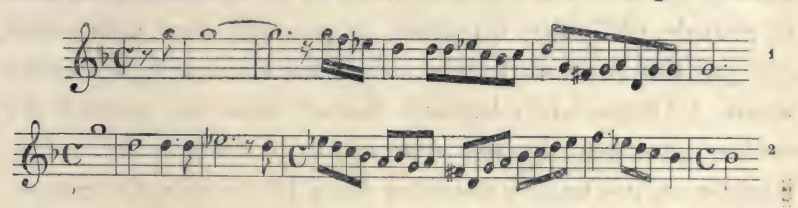


Les exemples de ce genre sont rares et la description demeure généralement plastique. La musique peint, par exemple, la démarche pesante et incertaine des Titans qui tentent d'escalader le ciel.



1. *Ballet de Pierre du Puis*, II, 170.
2. *Ballet de l'Improviste*, 1636. Philidor, t. III, p. 48.
3. *Ballet des Coqs*. Philidor, II, 19.
4. *Ballet du Dérèglement des passions*. Collect. Philidor, IV, 6.

Les Furies dansent au son d'un air dont les croches montent, descendent et tourbillonnent avec impétuosité.



Lully se servira de motifs semblables dans ses opéras lorsqu'il voudra exprimer, par des symphonies, les passions déchaînées de l'âme : rage, jalousie, fureur... Ainsi les thèmes, qui, à l'origine, ne faisaient que guider les pas et les évolutions des danseurs, prendront, en quelque sorte, une valeur sentimentale. La musique instrumentale de l'opéra français est redevable au ballet de Cour de la plupart de ses formules mélodiques et rythmiques ; c'est d'ailleurs en écrivant et en ordonnant lui-même d'innombrables entrées de ballet que Lully s'assimila le goût français.

Les historiens du théâtre et de la musique confondent trop souvent la danse dramatique, pratiquée dans les ballets, et la danse du bal. Comme le note l'abbé de Pure, le pas de ballet est, avant tout, une mimique ; il « comprend tout ce qu'un corps bien adroit et bien instruit peut avoir de gestes ou d'actions pour exprimer quelque chose sans paroles[3] ». On rencontre pourtant des danses ordinaires dans les partitions de ballets. Elles sont de plusieurs sortes. Les unes tirent leur raison d'être du sujet lui-même : ainsi une mariée de village danse un branle avec les gens de la noce ou bien les courtisans

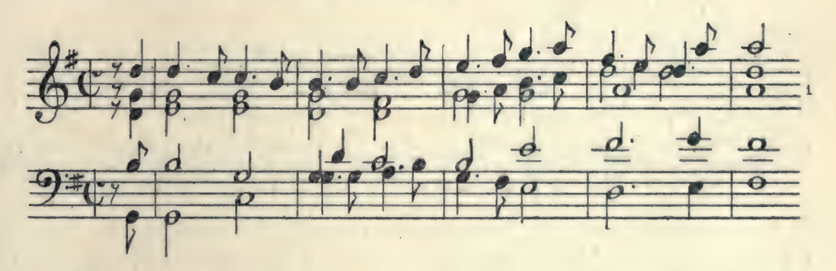
1. *Prospérité des Armes de France*, t. III, p. 105.
2. *Dérèglement des passions*, IV, 41.
3. *Idée des spectacles*, p. 249.

de la belle Maguelonne se livrent à une pavane compassée et ridicule[1]. Les autres sont des danses d'une si grande difficulté qu'elles ne peuvent être exécutées que par des professionnels; ainsi les Canaries, la Passemèze, l'Allemande[2]. Encore faut-il bien se garder de croire que ces danses étaient exécutées à la scène comme on les trouve décrites dans les traités du temps. Le chorégraphe, tout en conservant le pas caractéristique de chacune d'elles, variait à l'infini les figures, comme font encore aujourd'hui les maîtres de ballets lorsqu'ils ont à régler les évolutions d'une troupe de danseurs sur un mouvement de mazurka ou de valse. Il en était de même pour les autres danses dont les noms paraissent parfois dans les ballets : branles, voltes, gaillardes ou courantes. Ce sont là surtout des indications de mouvement. Mersenne, après avoir pédantesquement exposé la théorie du *ballet mesuré*, en honneur à l'Académie de Baïf, et expliqué que tous les rythmes musicaux peuvent être exprimés au moyen des mètres poétiques de l'antiquité, donne la liste des principaux mouvements simples et composés, usités dans les danses : Pyrrique, Iambique, Trochaique, Spondaique, Tibraque, Dactylion, Preceleumatique, Choriambique, etc., etc. « Si, ajoute-t-il, nos compositeurs ont l'oreille si délicate qu'ils craignent que ces vocables ne la blessent, ils peuvent user de tous noms qu'il leur plaira, par exemple de ceux qu'ils donnent à leurs airs dont ils disent que ceux-ci ont le mouvement de la Courante, ceux-là de la Sarabande et ainsi des autres »[3].

Il nous resterait à dire quelques mots de la technique

1. *Ballet de Pierre de Provence* (1638). Philidor, III, 62.
2. Mersenne. *Des chants*, L. II, p. 164 et 165.
3. Livre II *Des chants*, p. 178.

musicale des ballets : malheureusement cela nous est à peu près impossible. Jusqu'en 1648, la collection Philidor ne nous donne que les seules parties de dessus et de basse. On ne peut se fier aux tablatures de luth, car les transcripteurs bouleversent la polyphonie originale pour l'adapter aux ressources de l'instrument. Nous devons donc nous faire une idée de la construction harmonique des ballets d'après un petit nombre d'entrées, de date relativement tardive (1648-1653), dont Philidor nous a conservé les cinq parties. Encore suffit-il d'y jeter les yeux pour douter de la fidélité du copiste. On ne peut, en effet, rien imaginer de plus plat, de plus insignifiant que l'harmonie de ces entrées. La mélodie se détache à la partie supérieure, supportée par les accords massifs des autres instruments.

 [1]

Si l'on songe à la polyphonie, barbare mais curieuse, des pièces instrumentales françaises de la même époque et de la même école, conservées à la Landes-Bibliothek de Cassel [2], on ne peut manquer de se demander si Philidor n'a pas maladroitement simplifié le style harmonique de ces œuvres dont personne ne pouvait déjà plus goûter le charme à l'époque où il s'employait à les recueillir [3].

1. *Ballet du Dérèglement des passions* (1648), p. 8.

2. Voir Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français.*

3. La collection dite de Philidor a été formée, entre 1680 et 1700 environ,

En dehors des danses, les ballets comprenaient parfois des pièces instrumentales qui servaient d'intermèdes. De ce nombre étaient les *entrées de luth* que venaient exécuter un grand nombre de musiciens, jouant tous ensemble, à la façon des modernes troupes de guitaristes et mandolinistes espagnols. Contrairement à l'idée qu'on pourrait s'en faire, ces œuvres n'étaient ni brillantes, ni entraînantes, mais tristes et élégiaques. On en pourra juger par l'exemple que nous prenons, un peu au hasard, dans la tablature de Robert Ballard [1].



par les soins de Philidor l'aîné et de son collègue Fossard, dont il a jalousement gratté le nom sur la plupart des partitions.

1. Première entrée de luth, p. 1.



Quelle singulière impression devait produire sur l'esprit des auditeurs l'exécution de ces airs alanguis, aux rythmes paresseux, aux inflexions mourantes, après les danses joyeuses sonnées par les violons? De tels contrastes n'étaient point pour déplaire aux contemporains de Saint-Amand[1]. La sombre harmonie d'une entrée de luth émouvait leur cœur, elle faisait naître en eux une voluptueuse mélancolie et les préparait à jouir du spectacle magnifique des princes vêtus d'or et de soie, dansant le *Grand ballet* avec majesté.

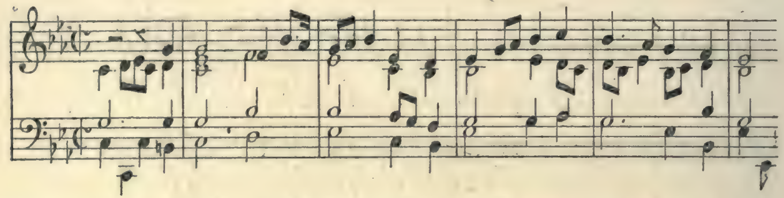
Les *entrées de luth* présentent pour la plupart un aspect

1. Rappelons les beaux vers de Saint-Amand qui expriment si bien le caractère élégiaque et sensuel de la musique du luth :

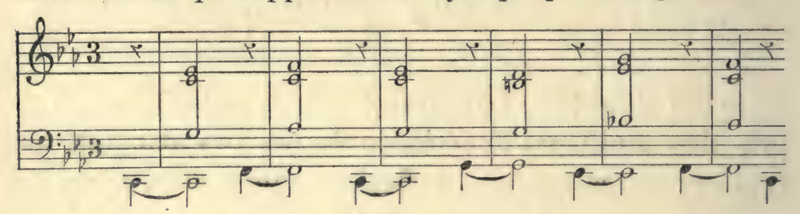
> « Mes doigts suivans l'humeur de mon triste génie,
> Font languir les accens, et plaindre l'harmonie.
> Mille tons délicats, lamentables et clairs,
> S'en vont à longs soupirs se perdre dans les airs,
> Et tremblàns au sortir de la corde animée
> Qui s'est dessous ma main au deuil accoustumée :
> Il semble qu'à leur mort, d'une voix de douleur,
> Ils chantent en pleurant ma vie et mon malheur. »

Les Visions. Les Œuvres du sieur de Saint-Amand. Rouen, MDCXLIII (in-8°), p. 93.

nettement polyphonique. On peut suivre assez exactement la marche des diverses voix.



Quelques-unes pourtant offrent des successions d'accords battus qui rappellent le style propre à la guitare.



Les *entrées de luth* n'étaient pas l'œuvre des instrumentistes qui composaient les danses, mais des luthistes et musiciens de la Chambre du Roi. Il est probable qu'une partie de celles du rarissime recueil imprimé de la Bibliothèque Mazarine[1] sont de la façon de Robert Ballard, « Maistre joueur de luth de la reine » Marie de Médicis, mais nous sommes réduits sur ce point à des conjectures[2].

1. *Réserve*, 4.761. B. Sur ce recueil, v. Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 45.

2. Il est, en effet, possible que Ballard ait fait seulement œuvre de transcripteur.

Nos recherches personnelles nous ont permis d'identifier le mystérieux auteur du recueil de la Mazarine qui a signé la dédicace à Marie de Médicis, en 1611, R. Ballard, avec le luthiste Robert Ballard au service de cette Reine, en 1610, comme en fait foi « l'état de mutation des officiers de la Maison de la Reyne Mère en l'estat de la musique de Sa Majesté » : « Robert Ballard joueur de luth aux gages et entretenement de XII cens livres tournois, lesquels Sa Majesté a voulu estre ostez de l'estat afin de luy en faire délivrer ses ordonnemens selon le service qu'il y rendra... XII c. l. t. » (Bibl. Nat. *Cinq cents Colbert* 94, p. 194, V°). Robert Ballard avait dû entrer au service de la Reine à la suite de la publication de sa tablature, en 1611, comme semble l'indiquer le mandement suivant : « Tresorier général... Nous vou-



RÉCIT DE LA MUSIQUE
Les Fées des Forêts de Saint-Germain.
(Cabinet des Estampes Qb. 32.)

UN MAGICIEN
(le sieur Marais).
Le Château de Bicêtre.
(Louvre. Dessin n° 32.665.)

Les seules *symphonies* dont on trouve trace dans les ballets avant l'avènement de Lully sont les *ouvertures*. On se souvient que déjà, en 1581, la représentation de *la Circé* avait commencé par une « note de haut-bois, cornets, sacquebouttes et autres doux instrumens de musique » sonnés derrière le théâtre. Depuis, cette mode avait été abandonnée ; c'est un chœur qui se fait entendre avant le lever du rideau, au ballet de *Renaud*, en 1617. A partir de 1640, les ouvertures reparaissent régulièrement en tête des grands ballets. Vers cette époque, ces pièces se composent de deux parties de mesure binaire et de rythme saccadé s'unissant sur la dominante. En 1656, Lully aura l'idée de remplacer la seconde partie, notée en harmonies compactes, par un fugato léger qui contrastera heureusement avec l'allure majestueuse du premier mouvement. C'est de cette ingénieuse pensée que naîtra la forme de l'*ouverture française*, pratiquée par les plus grands musiciens de l'Europe durant plus d'un siècle[1].

III

« Le récit est un ornement étranger au ballet mais que la mode a naturalisé et qu'elle a rendu comme néces-

lons et nous mandons que des deniers de votre charge de la presente année, vous payez et delivriez comptant à Robert Ballart Me joueur de luth que nous avons retenu près de nous pour nostre plaisir et service, la somme de *six cents livres* de laquelle nous luy avons faict don tant en considération de ses services que pour luy donner moyen de s'entretenir près de nous et à nostre suitte durant les quartiers de janvier à avril de la presente année. Et rapportant par nous la presente avec quittence dud. Balart sur ce suffisante, ladicte somme sera passée, etc., faict à Paris le XIIe jour d'Avril 1612 (*Mss. cinq cents Colbert* 93 fo 96. Vo. Le compte de juillet-octobre, en date du 22 octobre 1612, donne la même somme à *Pierre* Ballart (*ibid.* fo 110. Vo). Ce doit être une simple erreur du scribe.

1. Voir Henry Prunières. *Notes sur les origines de l'ouverture française. Bulletin trimestriel de l'I. M. G.* XIIe année, 4e numéro.

saire »[1]. Cette assertion de l'abbé de Pure est inexacte. La musique vocale ne fut jamais un élément étranger au ballet dramatique ; sans elle, il n'eût pas existé. En fait, les entrées, les danses figurées, les vers imprimés et les récits chantés forment un bloc dont on ne saurait détacher la moindre parcelle sans anéantir le tout. L'abbé de Pure lui-même l'a d'ailleurs fort bien dit dans un autre passage de son *Idée des spectacles*, où il critique « la défectuosité de ces ballets où l'on ne conçoit rien que par les récits qu'on y chante, que par les livres qu'on y distribue et que par les vers qu'on y insère pour en débrouiller le sujet et pour en faire voir l'idée, le tissu et la liaison de l'un et de l'autre »[2].

C'est la musique vocale qui donne à chaque ballet son caractère particulier, c'est d'après le rôle qu'elle assume dans le spectacle qu'il est possible de le rattacher à tel ou tel genre déterminé. Alors qu'aucun violon, aucun baladin ne paraît avoir exercé une influence réelle sur l'évolution du ballet de Cour, il semble bien que des tempéraments artistiques aussi originaux que ceux de Guédron et d'Antoine Boesset n'ont pas laissé de marquer de leur empreinte les œuvres auxquelles ils ont eu part. En dehors de ces deux grands musiciens, nous ne trouvons, au début du XVII[e] siècle, parmi les auteurs de ballets, que des comparses. Jacques Mauduit paraît se désintéresser quelque peu de musique profane ; du moins, dans les recueils, ne trouve-t-on aucun récit qui lui puisse être attribué[3]. Ce sont souvent des joueurs d'instruments, comme Cheva-

1. *Idée des spectacles anciens et modernes*, p. 267.

2. *Ibid.*, p. 210.

3. Jacques Mauduit mourut le 21 août 1627. Voir Michel Brenet. *Musiciens de la Vieille France*, p. 236.

lier, qui écrivent les airs, à une et plusieurs voix, chantés dans les ballets[1]. A partir de 1610 environ, pareil fait ne se produira plus à la Cour et, jusqu'à l'avènement de Lully, les compositeurs demeureront étroitement spécialisés dans le vocal ou dans l'instrumental. Un des plus illustres musiciens dont on rencontre des récits dans les premières années du siècle, est Vincent, artiste de valeur, attaché au service du duc d'Angoulême, « l'un des plus fameux et affamez maistres de Paris » assure Gantez[2]; il était fort recherché, aussi bien comme luthiste que comme maître de musique, et donnait des leçons de chant et de composition[3]. Les nombreux morceaux de sa façon, à une ou plusieurs parties, que nous ont conservés les recueils imprimés chez Ballard[4], nous révèlent plutôt un habile homme connaissant parfaitement les ressources de son art et écrivant avec élégance et facilité, qu'un artiste de grande envergure. Au reste, nombreux sont les bons musiciens qui travaillent aux ballets du Roi : Vincent, Gabriel Bataille, Henry Bailly, un peu plus tard Auger, Coffin, Boyer, Est. Moulinié[5], Cambefort[6] sont des com-

1. On lit sur le livret du *Ballet de la Reyne représentant la Beauté et ses Nymphes* (1609) l'indication suivante : « les parties sont de Monsieur Chevalier ». B. Nat. Yf., 1829, 4°.

2. *Entretien des Musiciens*, édit. Thoinan 119 et 120.

3. Voir Michel Brenet. *Concerts en France*, p. 58.

4. Voir en particulier les récits du *Ballet des trois ages* (dans Bataille, *V^e livre en tablature de luth*, p. 26-28) et le chœur composé sur des vers de Malherbe : *Donc après un si long séjour* (dans les *Airs à 4 de différents Autheurs*). Pierre Ballard 1613 (Bibl. Roy. de Bruxelles, *fonds Fétis* 2318 p. 34).

5. Moulinié est, à partir de 1635 environ, l'auteur d'un très grand nombre de récits, en particulier de ceux du Mariage de Pierre de Provence et de la Belle Maguelonne. V. le *V^e livre des Airs de Cour à 4 parties* par Estienne Moulinié (Bibl. de Bruxelle. *Fétis* 7326.)

6. Cf. Henry Prunières : *Jean de Cambefort surintendant de la Musique du Roi. Année musicale 1912*. Alcan, 1913.

positeurs de réel talent, ayant tous de belles qualités d'invention mélodique, mais aucun d'entre eux ne peut entrer en comparaison avec Guédron ou Boesset.

Pierre Guédron était né, en 1565, à Beauce en Normandie. Sa belle voix l'avait fait admettre, en 1590, parmi les chantres de la Chapelle royale. Il n'y était d'ailleurs pas fort longtemps demeuré, car nous le trouvons, dès les premières années du siècle, en possession du titre de « valet de chambre du roy, compositeur et maistre des enfants de la Musique de ladite Chambre[1] ». Par la suite il devait se faire encore nommer « Maistre en la Musique de la Reyne » Marie de Médicis[2]. Henri IV le tenait en particulière affection. Dans une lettre, Malherbe raconte qu'il a montré de ses vers au monarque qui a envoyé quérir Guédron « sur l'heure mesme pour les lui faire mettre en musique » ; l'air terminé, « tout le monde le trouve fort bon et surtout le Roy[3] ». Malherbe et Guédron eurent ainsi très souvent à collaborer pour les ballets de Cour. C'est sur un air de Guédron que le poète écrivit les mauvais vers qui devaient lui attirer de si justes railleries[4] :

Cette Anne si belle
Qu'on vante si fort
Pourquoi ne vient-elle ?
Vrayment elle a tort[5].

1. Acte baptistaire de Daniel Guédron du 3 février 1603. Ms. fr. 12.526 (fonds Beffara). Voir aussi Ms. fr. 7.835 pièce 29 et 31.

2. *Cinq cents Colbert* 940. Il succédait à Michel Fabry.

3. Voir les lettres à Peiresc du 18 février et 24 mars 1610.

4. Voir Tallemant. *Historiettes*, I, 264.

5. On trouve la musique de cette pièce dans les *Airs de Cour et de différents autheurs*. Ballard 1615 (in-8° p. 5 et 6 et dans le IIIe livre des *Airs à 4 parties de Guédron* (1618) Bibl. de Bruxelles, *Fétis* 2.320.

Guédron méritait grandement l'opinion qu'avaient de lui ses contemporains. Sa musique a une vigueur singulière et une force dramatique qui contrastent avec le style un peu languissant des autres compositeurs de la Cour. Guédron, qui dirigeait la musique de la Chambre à l'époque où Caccini vint séjourner en France, subit-il l'influence du grand novateur florentin ? Cela nous semble probable, non que la musique de Guédron trahisse l'imitation des procédés de Caccini, mais elle atteste un effort vers un idéal d'expression dramatique et de déclamation lyrique que nous ne trouvons, à un degré semblable, chez aucun autre compositeur français de ce temps.

Guédron est un dramaturge ; il a le sens de l'effet théâtral. Peut-être eût-il réussi à créer, cinquante ans avant Lully, l'opéra français, s'il avait été soutenu et encouragé. Du moins a-t-il eu le mérite de donner au ballet la forme mélodramatique la plus intéressante qu'il ait jamais eue en notre pays. Ce fut Guédron qui écrivit la plus grande et la meilleure partie de la musique des ballets représentés à la Cour entre 1610 et 1620 : *Délivrance de Renaud*, *Tancrède*, *Psyché*, etc...

Antoine Boesset, qui hérita des charges de Guédron dont il avait épousé la fille, s'était déjà fait connaître du vivant du vieux maître ; mais ce fut à partir de 1620 qu'il donna toute la mesure de son talent. Peu d'artistes eurent une carrière plus brillante et plus heureuse[1]. Vénéré par tous les musiciens de son temps, comblé d'honneurs par les souverains, conseiller du roi, surintendant des musiques du roi et de la reine, il mourut, le 9 novembre 1643,

1. Voir Jal, *Dictionnaire critique*, article *Boesset*. Beffara, papiers et notes concernant les Boesset Ms. fr. 12526 (*passim*) Ms. fr. 7.835 pièce 40 et 41, les comptes royaux, etc.

après avoir transmis ses diverses fonctions à ses fils. Sa mémoire fut longtemps respectée. Lully se réclamait de lui[1], le grand compositeur italien Luigi Rossi disait bien haut son admiration pour ses œuvres[2]. Les écrivains du XVIIIe siècle eux-mêmes, si durs à l'ordinaire et si injustes pour les précurseurs de Lully[3], citent son nom avec des commentaires bienveillants qui prouvent que ses airs se chantaient encore volontiers.

Antoine Boesset est avant tout un mélodiste. Les paroles ont à ses yeux une importance secondaire, il ne s'attache jamais à la lettre du texte, mais à l'esprit. Il néglige la prosodie et même la déclamation et émeut par la seule vertu de la musique. Ses airs de Cour sont empreints d'une mélancolie souriante et parfois d'une tristesse passionnée. On comprend que le taciturne Louis XIII ait aimé de tels accents. « Tes airs ont un charme puissant[4] » déclare à Boesset le poète Gombaud ; l'expression est juste et il suffit d'entendre chanter quelques mesures d'une œuvre de Boesset pour s'en rendre compte.

Ces qualités n'allaient pas sans défauts. Cette musique en quelque sorte immobile, sans éclats, sans contrastes marqués, est aussi peu théâtrale que possible. Aussi doit-on rendre Antoine Boesset responsable pour une bonne part de la décadence du ballet de Cour. Incapable de traiter les sujets véhéments, d'exprimer les sentiments

1. Lecerf de La Vieville. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique françoise* 1705, édit. Bourdelot, t. II, p. 154.

2. *L'opéra italien en France avant Lulli*, p. 96.

3. Rappelons la phrase de Voltaire « On ne connaissoit presque en ce temps-là qu'une espèce de faux bourdon, qu'un contrepoint grossier, c'étoit une espèce de chant d'église... » (*Commentaire d'Andromède*.)

4. *Les poésies de Gombauld*. A Paris, chez Augustin Courbé MDCXXXXVI (in-4).

tumultueux, Boesset préféra aux ballets-opéras du vieux Guédron, la forme des *ballets à entrées* dont les récits, régulièrement espacés en tête de chaque partie, ne surgissaient pas du fond même de l'action. Les disciples de Boesset continueront dans cette voie et lorsque Lully commencera à travailler aux ballets du roi, personne ne se souviendra plus des pages frémissantes que Guédron avait écrites dans les premières années du siècle.

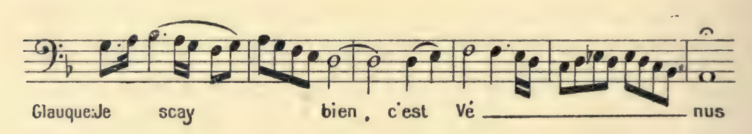
La musique vocale des ballets de Cour comprend trois sortes de chants : les récits monodiques et polyphoniques qui servent à exposer et à commenter le sujet du spectacle — les chansons mesurées, à une ou plusieurs voix, qui accompagnent les danses — enfin, quelquefois aussi, des airs dont les paroles n'ont aucun rapport avec l'action et qui n'interviennent dans la représentation que de manière épisodique : couplets bachiques, chansons galantes ou sérénades. Nous laisserons de côté ces derniers dont la forme n'est pas particulière aux ballets de Cour et nous étudierons seulement les récits et les chants mesurés.

Le récit, explique l'abbé de Pure, a tiré son nom « de ce que l'action muète de soy et qui a fait vœu et serment de garder le silence, emprunte la voix du Récitateur, pour luy faire chanter ce qu'elle n'oseroit dire et pour lever l'embarras que la simple dance pourroit causer à l'intelligence du sujet[1] ». Le récit sert donc de truchement au ballet. C'est du moins le rôle qu'il assume dans dans le *ballet à entrées*, car nous avons vu que, dans les *ballets mélodramatiques*, il permet aux divers personnages d'exprimer eux-mêmes leurs pensées.

1. *Idée des spectacles*, p. 267.

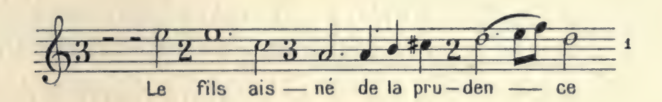
Les récits musicaux de la *Circé* n'étaient point fort dramatiques. Cette œuvre, nous l'avons vu, avait été d'abord conçue comme une pastorale avec intermèdes de musique et de danse, et les personnages déclamaient de longs monologues pour narrer aux spectateurs les péripéties de l'intrigue. Néanmoins certains chants à voix seule ont déjà bien le caractère narratif propre aux récits : par exemple, l'air de Mercure : *Je suis de tous les Dieux le commun messager*, ou celui de Jupiter : *En ta faveur je viens icy des cieux.*

On a exagéré l'intérêt de ces morceaux au point de vue de l'histoire du théâtre lyrique. Nul doute, si les collaborateurs ordinaires de Baïf avaient pu y consacrer leurs veilles, qu'ils n'eussent réussi à donner aux airs de la *Circé* une forme plus récitative et plus conforme aux intentions novatrices de Beaujoyeulx. Pressés par le temps, Beaulieu et Salmon ont écrit des œuvres qui retardent sur ce que faisaient à la même époque Claude Lejeune et Thibaut de Courville. On ne peut relever dans toute la partition un seul essai de déclamation notée, et la prosodie est, à tout moment, violée de façon grossière. Il est visible que, seule, la ligne mélodique intéresse le compositeur et qu'il y adapte tant bien que mal les paroles, sans se soucier d'exactitude métrique.



Dans la *Circé*, les récits gardent, en somme, le caractère de chansons aux formes arrêtées; il n'en sera plus de même lorsque les tirades, monologues et dialogues

déclamés auront disparu du ballet et que les personnages se trouveront dans la nécessité de se faire comprendre et de s'exprimer par les seuls moyens du chant et du geste. La musique ne sera plus assujettie à une mesure régulière, on chantera note contre note, c'est-à-dire en donnant à chaque note sa valeur absolue sans se préoccuper de marquer le temps. Ces rythmes vagues et indéterminés sont fort déconcertants pour nos oreilles modernes, mais non dépourvus de charme. Il faut seulement se résigner à l'absence de carrure et ne pas chercher à couper la ligne par des barres de mesure, car on n'y parviendrait qu'en altérant le caractère essentiellement libre de ces compositions. Lorsque la mode d'indiquer les changements de mesures s'introduira en France, voici comme on sera obligé de noter l'air d'un récit :

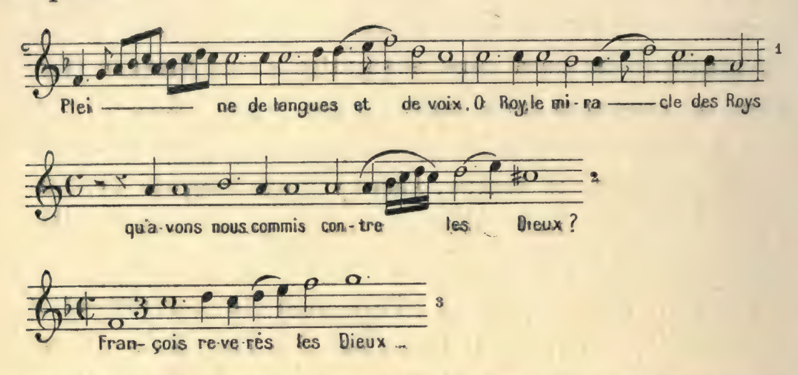


[1]

La musique mesurée à l'antique de Baïf, Courville, Lejeune, Mauduit et de leurs disciples, avait accoutumé les oreilles à ces flottantes mélopées, mais du moins, chez les musiciens de l'Académie, la mélodie épousait exactement le rythme du vers. Au contraire les contemporains de Guédron et de Boesset traitent la prosodie sans aucun ménagement. Ils placent invariablement une note longue sur la dernière et souvent sur l'avant-dernière syllabe de chaque vers. Il en résulte des chants forts singuliers, où la mélodie semble craindre de s'appuyer

1. Récit d'Auger pour le *Ballet du Sérieux et du Grotesque*. Airs de Cour et de différents auteurs. Livre VIII, l° 5.

sur le vers, tel un estropié qui voudrait courir sans béquilles.



La Musique et la Poésie, dont Baïf et ses collaborateurs avaient naguère célébré l'union, se séparaient violemment. La solution des vers mesurés étant définitivement écartée, il fallait dès lors, ou bien que la mélodie dramatique prît une forme assez arrêtée pour pouvoir s'imposer au texte poétique, ou du moins — puisqu'elle ne pouvait s'astreindre à observer la prosodie — qu'elle tînt compte de l'accent de la déclamation. L'évolution du récit à voix seule s'accomplit dans ce double sens. Guédron subordonna l'élément plastique à l'expression dramatique, Boesset au contraire sacrifia la déclamation lyrique à la beauté de la forme.

Les tendances nouvelles se manifestent, dès 1608, dans plusieurs récits de ballets, recueillis par Gabriel Bataille. Deux d'entre eux[4] témoignent d'une belle inspiration.

1. *Ballet de la Reine* (1609). *Airs en tablature de luth*, II, 8.

2. *Dialogue de l'hyver et de la nuit*, par Boesset. *Airs de Cour* (1623), Livre V, f° 16.

3. *Ibid*, f° 5.

4. Livre I des *Airs en tablature de luth* f° 34 et 35. Ces deux récits font partie du *Ballet des paysans changés en grenouille* dont nous avons cité des fragments en parlant de la Musique instrumentale pp. 211-212.

Latone, errante et lasse, arrive en scène et se lamente sur son sort.



Elle s'apprête à boire l'eau d'une source quand une troupe de paysans lyciens s'approche en dansant et, par gestes, l'en empêche. La malheureuse s'indigne de cette cruauté.

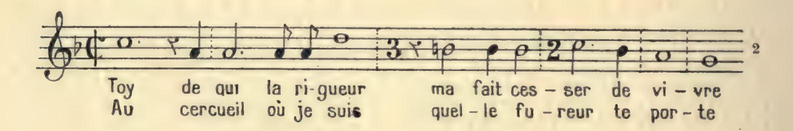


L'accent de ces plaintes est juste, la déclamation n'est pas encore assez accusée, mais à cela il y a une raison. L'habitude des couplets est telle que, jusqu'aux réformes de Lully, un motif mélodique de quelques mesures servira à chanter vingt ou trente vers. Le compositeur accommode la musique aux paroles du premier verset, mais, pour les autres, il ne s'en occupe pas. Tant que la forme demeure un peu vague, comme dans les deux morceaux que nous venons de citer, il n'y a que demi mal, mais lorsqu'emporté par son tempérament théâtral, Guédron donnera à ses récits un tour de déclamation lyrique, les divers couplets s'adapteront souvent fort mal à la mélodie. Qu'on en juge par cet exemple : la magicienne Alcine

évoque les démons et complimente les dames sur le même air[1] :



Ici c'est le sens général de la seconde strophe qui est en désaccord avec l'expression musicale, mais d'autres fois la prosodie seule est cruellement maltraitée. L'ombre de Clorinde parlant à Tancrède s'écrie : *Toi de qui la rigueur m'a fait cesser de vivre!*.. Guédron, dans une intention dramatique, accentue fortement le premier mot de cette phrase sans prévoir que le vers qui commence le deuxième couplet sera scandé de la manière la plus saugrenue.



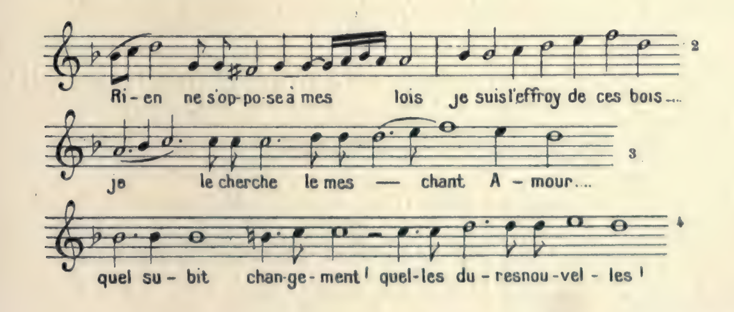
[2]

Cette habitude pervertira l'oreille des auditeurs et les empêchera d'exiger des musiciens une diction plus nuancée et mieux adaptée à la quantité de syllabes. Ce sera l'honneur de Pierre de Nyert, à son retour de Rome, vers 1635, de réformer le chant français et de rappeler les com-

1. *Livre III des airs en tablature de luth*, p. 35.
2. *IVe livre d'Airs de cour et de différents autheurs*, fo 14.

positeurs au respect de la prosodie[1]. Pour étudier les essais de musique dramatique de Guédron, nous sommes donc obligés de ne considérer que la première strophe de chaque récit poétique, puisque le musicien écrivait son air sur celle-là seule.

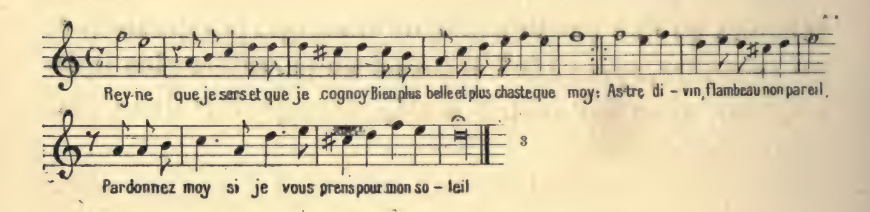
Les récits des ballets d'*Alcine*, de *Renaud* et de *Tancrède* marquent un grand progrès sur tous ceux qui les précèdent. Le tour en est plus libre, plus pathétique, la déclamation est plus nuancée, plus variée aussi, les croches viennent accentuer heureusement certains mots, mettre un peu d'imprévu dans la marche de la mélodie, rompre la monotonie des lourdes successions de blanches et de rondes. Peut-être la manière dont Caccini et ses filles *récitaient en chantant* avait-elle frappé les compositeurs de la Cour et Guédron en particulier. Avant la venue des Florentins, le récit à voix seule n'était véritablement qu'une partie isolée de madrigal polyphonique ; au contraire, après 1605, il prend un caractère plus indépendant, plus original, non dépourvu parfois d'une certaine bizarrerie.



1. *L'Opéra italien en France avant Lully. Introduction*, p. XLIV et suiv.
2. Récit d'Alcine. *Airs en tablature*, III, 34.
3. Récit de Vénus, *ibid*, f° 18.
4. Récit d'Armide. Cf. Appendice.



Malgré ces imperfections, la musique théâtrale faisait en France de rapides et incessants progrès quand le *ballet à entrées* détrôna le *ballet mélodramatique*. La décadence fut alors rapide. Non que la mélodie de Boesset n'eût pas la beauté de celle de Guédron, mais le récit perdit son aspect de déclamation musicale. La mesure disciplina le rythme de la phrase qui prit une certaine carrure. En un mot, le récit devint un air, au sens moderne du mot, au lieu de demeurer ce qu'il devait être par essence, un récitatif.

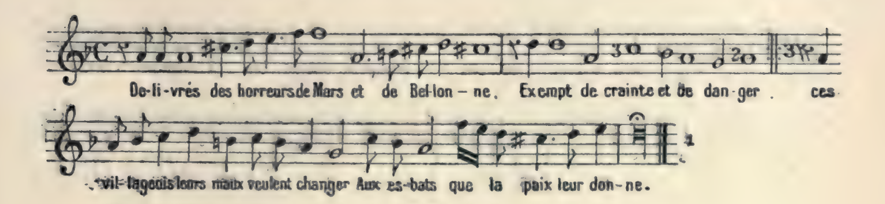


Le récit ne garde son caractère narratif que lorsqu'il sert à présenter aux spectateurs une troupe de baladins ; encore revêt-il, aux environs de 1625, une forme mélodique beaucoup plus accusée que par le passé. Reconnaissons qu'il acquiert en même temps de précieuses qualités d'esprit et de légèreté.

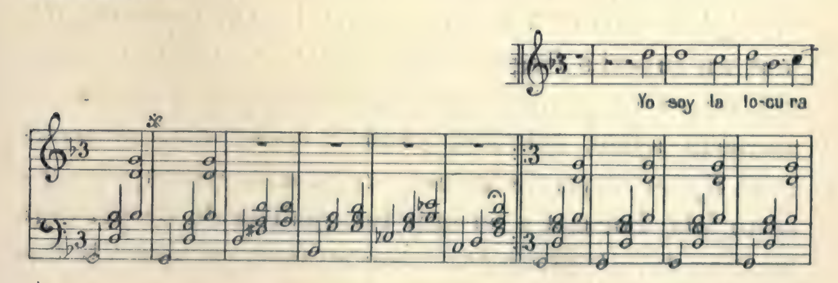
1. Récit de la prêtresse. *Ballet d'Apollon* (1621) (par Boesset) *Airs de Cour*, V, f° 4.

2. Récit d'Apollon Archer, *ibid*, f° 8.

3. Récit de Diane par Boesset. *Airs de Cour*, VIII[e] livre, f° 11.

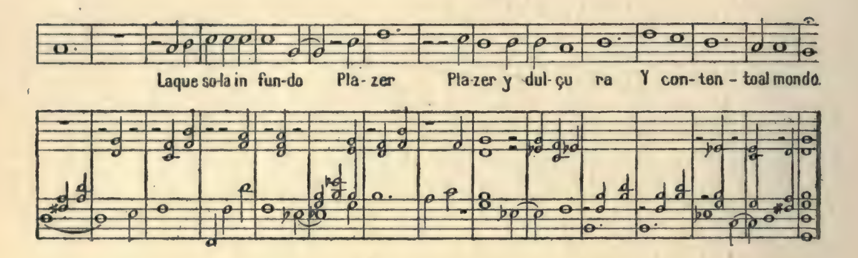


Les récits à voix seule étaient toujours accompagnés. Tantôt une troupe d'instrumentistes soutenait de ses accords la voix du chanteur, tantôt celui-ci tirait lui-même quelques sons d'un luth ou d'un théorbe. Les accompagnements que nous ont conservés les tablatures sont d'une simplicité rudimentaire. Les accords s'y succèdent massifs, gauches et lourds. En général, le transcripteur a négligé de nous conserver le texte des ritournelles qui préparaient le public à l'exécution du morceau. Pourtant le V[e] livre de Bataille[2] contient un récit espagnol qui est précédé d'un court prélude instrumental, joué sans doute sur une guitare. Ce récit n'a d'espagnol que les paroles, la musique est l'œuvre d'Henry Bailly. La persistance du rythme à la base est curieuse. On relève aussi des frôlements d'harmonies un peu barbares mais savoureux.



1. Récit du *ballet des tireurs de buttes. Livre XI des Airs en tablature de luth*, p. 32.

2. *V[e] livre des Airs en tablature de luth*, Récit de la Folie.



Cet exemple nous dispense d'insister sur les modes d'accompagnements des airs à voix seule. Au reste les chœurs étaient, eux aussi, soutenus par de nombreux instruments à cordes pincées et il ne semble pas que le chant *a capella* ait été jamais en faveur dans les ballets de Cour.

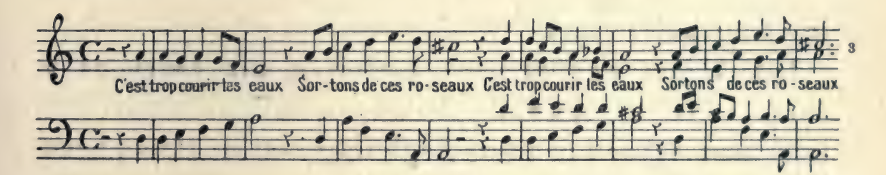
Les dialogues, si nombreux dans les recueils d'airs du début du XVIIe siècle, sont fort rares dans les ballets, ou plutôt l'on y rencontre bien des dialogues entre un personnage et le chœur, mais il est presque sans exemple de voir deux héros d'un *ballet mélodramatique* converser entre eux en chantant. Il devait y avoir à cela quelque raison mystérieuse. Pourquoi les musiciens se seraient-ils abstenus sans motif d'introduire dans les spectacles dramatiques quelqu'un de ces morceaux à deux voix qu'ils multiplaient dans les concerts privés. On connaît pourtant un superbe fragment de ballet[1], œuvre de Boesset, qui renferme un dialogue entre l'Amour et Caron. Ce morceau ayant été déjà publié[2], nous nous contenterons d'y renvoyer le lecteur en faisant remarquer que, cette fois, Boesset a su unir les qualités du dramaturge à celles du mélodiste et donner au récit un tour à la fois

1. C'est à ce même ballet qu'est emprunté le récit de la Folie cité plus haut,

2. Henry Quittard. *La première pastorale en musique S. I. M.* 1909, mai, juin.

naturel et chantant qui annonce de loin les récitatifs de Lully.

Les dialogues entre un récitant et le chœur sont fort nombreux. Déjà, dans la *Circé*, l'écho de la voûte dorée répondait aux chants des figurants. Dans la plupart des ballets représentés sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII, on trouve des scènes de chœurs avec soli dont le style fait pressentir l'ordonnance des pompeux prologues de la Tragédie en musique[1]. Les compositeurs ont une tendance marquée à employer les voix par grandes masses verticales. Les artifices de la polyphonie fuguée sont peu usités, réservés plutôt aux morceaux écrits pour trois ou quatre chanteurs experts[2]. Souvent une ou deux voix exposent le motif qui est repris en chœur.



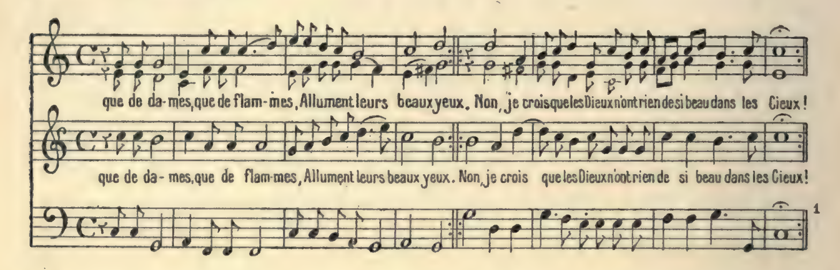
Les chœurs sont infiniment variés, ils jouent dans le spectacle le même rôle que les récits : tantôt ils célèbrent les vertus des souverains, tantôt ils se rapportent directement au sujet ; ils préparent l'entrée d'une troupe de danseurs en commentant leurs actions. Il est fort nécessaire, dans ces conditions, que les paroles soient distinc-

1. Voir les chœurs du *Ballet de Monseigneur le Dauphin* en 1610. *Airs en tablature de luth*. Livre III, f° 2 et 17.

2. Voir le curieux récit à quatre du juif errant dans le *V^e^ livre des Airs de Cour d'Estienne Moulinié* (Bibl. de Bruxelles) ; c'est un fragment du *ballet de Pierre de Provence* (1618).

3. Chœur de Guédron pour le *Ballet de Madame. IIIe Livre des Airs à 4 parties* (1618). Bibl. de Bruxelles. *Fétis* 2320.

tement entendues; aussi la diction est-elle presque toujours syllabique.



Cette règle est surtout appliquée très strictement aux airs polyphoniques mesurés, c'est-à-dire assujettis à un rythme de danse. Dans ces morceaux, les paroles sont mieux adaptées à l'air que dans les récits ou les chœurs de mesure libre. Visiblement les poètes savaient mieux accommoder leurs vers aux mélodies que les musiciens leurs mélodies aux vers.

Les *ballets* s'exécutaient parfois « aux chansons » comme on disait alors. Ce n'était pas en France une habitude aussi répandue qu'en Angleterre[2] ou en Italie, mais les exemples n'en sont point rares. On rencontre, dans les chœurs destinés à faire danser, les rythmes les plus variés. Quelques-uns paraissent fort singuliers et presque impossibles à réduire à nos mesures modernes. Pour les bien comprendre, il est nécessaire de lire le curieux chapitre où Mersenne traite des rythmes de danse[3]. Il les ramène tous à un certain nombre de formules métriques qu'il dénomme des vocables grecs. C'est là un souvenir de la musique mesurée à l'antique, mais, ce qui

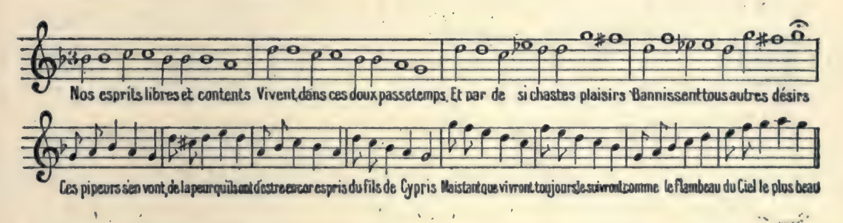
1. *Ballet des Princes*, *Airs à 4* de Guédron, IVe livre.

2. Voir en particulier les *Ballets* de Thomas Morley, 1595, édit. Rimbaud.

3. Livre II *Des chants*, p. 177 et suiv.

est étrange, c'est que les musiciens continuent à se servir des mètres grecs, alors que les poètes les ont abandonnés. On trouve des vers rimés et construits de la manière la plus classique, scandés comme ceux qu'écrivaient naguère Baïf et ses émules. La seule obligation à laquelle se doivent soumettre les poètes, c'est de composer tous leurs vers exactement d'égale longueur ; aussi, le plus souvent, pour éviter les fâcheuses syllabes muettes des rimes féminines, écrivent-ils des vers masculins.

Voici, par exemple, deux airs construits, le premier sur le mètre Iambique ⏑–⏑–⏑⏑–– et le second sur le mètre composé ⏑⏑–––.



Il est d'autres chœurs dansés qui, sans s'assujettir à aucun mètre particulier, se contentent de suivre la mélodie et la mesure d'un ballet sonné par les violons.



Les danses chantées passeront avec bien d'autres éléments du ballet de Cour dans l'opéra dont elles forme-

1. *IIe livre des Airs en tablature* f° 8.

2. *IVe livre des Airs en tablature,* f° 40.

3. *IIe livre des Airs en tablature,* f° 48 (*Ballet du Maître à danser*).

ront un des principaux attraits. Lully excellera à couper la monotonie d'un long intermède chorégraphique par d'agréables chœurs, aux accents desquels les baladins traceront des figures variées.

CONCLUSION

Le ballet de Cour et l'opéra ont la même origine. Tous deux sont sortis du grand mouvement d'idées de la Renaissance. A Paris, vers 1570, comme à Florence, vingt ans plus tard, des poètes, des musiciens, des lettrés et des savants humanistes sont hantés du désir de retrouver la formule du drame antique, en lequel la poésie, la musique et la danse s'unissaient harmonieusement. C'est de l'application peu rigoureuse des doctrines de Baif à une fête de Cour qu'est né le Ballet. Bien qu'il fût composé d'éléments disparates, empruntés aux spectacles antérieurs de France et d'Italie, les contemporains saluèrent son apparition comme la résurrection de la tragédie antique avec ses danses et ses chants.

L'équilibre réalisé par Beaujoyeulx entre les divers éléments constitutifs du ballet ne tarda pas à être rompu au profit de la musique et de la danse. Sous l'influence de la réforme mélodramatique de Florence, dont Rinuccini et Caccini apportèrent en France la bonne nouvelle, l'élément littéraire fut sacrifié et le spectacle nouveau devint une sorte de drame musical où les personnages s'exprimaient toutefois plus encore par gestes que par chants, un opéra-pantomime.

Sous cette forme, très différente de celle qu'il avait

eue à l'origine, le ballet fleurit dix ans à la Cour de France. Le florentin Francini le para d'une fastueuse mise en scène à l'italienne et Guédron renforça l'intérêt de l'action pastorale et romanesque en multipliant les récits dramatiques.

Après la mort du connétable de Luynes, le ballet change d'aspect brusquement. Guédron et Francini cessent de prendre part à l'organisation des fêtes, la musique dramatique est délaissée, la mise en scène italienne disparaît. Le duc de Nemours fait prévaloir la mode des *ballets à entrées* dont le plan est emprunté aux *ballets mascarades* qui ont continué à prospérer à côté des grands divertissements royaux. Le ballet de Cour n'est plus désormais qu'une succession de tableaux et de scènes de pantomime, un défilé de figurants diversement costumés, annoncé par des récits enjoués, commenté par des vers burlesques distribués aux spectateurs.

Durant quelques années, le luxe des costumes, l'adresse des danseurs, l'extravagance des déguisements firent illusion et le ballet de Cour sembla pouvoir subsister en marge des formes théâtrales modernes qui s'organisent alors définitivement, mais bientôt la décadence commence. Ce spectacle, sans liaison dramatique, sans intrigue suivie, devient incohérent; la fatigue se fait sentir; l'imagination des librettistes et des musiciens est épuisée. C'est à ce moment que nous l'abandonnons.

Louis XIII meurt en 1643. Après l'expiration du deuil royal, ce n'est pas un ballet qu'on donne à la Cour, comme il est de tradition de le faire à chaque carnaval depuis un demi-siècle, mais un opéra italien. Trois ans de suite, de 1645 à 1647, l'opéra triomphe à Paris. Après la Fronde, profitant de l'hostilité des esprits contre

tout ce qui est étranger, le ballet qu'on croyait mort, ressuscite et, paré des ornements et des séductions extérieures de l'opéra, traverse une nouvelle phase d'activité ; semblable à ces tisons qui semblent consumés et qui flambent tout à coup avant de s'éteindre définitivement.

Benserade ne sera pas, comme on l'a dit souvent, le grand artisan de cette renaissance du genre ; certes il écrira de délicieux récits et des *vers pour les personnages* qui seront des chefs-d'œuvre de verve et d'esprit satirique, mais il respectera, dans ses grandes lignes, l'architecture traditionnelle du *Ballet à entrées*. Ce sera Lully qui, à la fois baladin et compositeur d'airs et de pièces instrumentales, transformera le ballet. Le Florentin introduira dans ce cadre un peu vide de longs intermèdes d'abord italiens, puis français, des symphonies développées, des duos, des trios, des scènes dialoguées, d'imposants finales. Bientôt — les décors de Torelli et de Vigarani aidant — les entrées d'un ballet sembleront autant de scènes arbitrairement détachées d'un opéra. Au reste, lorsqu'en 1672 Lully voudra monter une pièce nouvelle pour inaugurer la salle de l'Académie Royale de Musique, il lui suffira de coudre ensemble des fragments de ballets antérieurs pour composer la *Pastorale des Fêtes de l'Amour et de Bacchus*.

Le ballet de Cour disparut devant l'opéra. Il ne pouvait en être autrement. A dater du jour où l'harmonieux équilibre entre la poésie, la musique et la danse avait été rompu au détriment de l'élément littéraire, le ballet devait ou bien se confondre avec l'opéra, s'il se laissait envahir par la musique, ou bien devenir une simple fête pour les yeux, incapable d'intéresser et d'émouvoir s'il

sacrifiait la musique à la danse et à la pantomime. Forme dramatique, hybride et bâtarde, sans lois certaines, sans esthétique défini, le ballet de Cour n'en a pas moins joué un rôle d'une importance capitale dans l'histoire du théâtre lyrique en France. Il fut à l'opéra ce que la pastorale et la tragi-comédie furent aux formes classiques de notre théâtre. Lorsque Lully voulut créer l'opéra français, il n'eut qu'à prendre dans le ballet les matériaux nécessaires à la construction de l'édifice qu'il voulait élever sur le plan des mélodrames italiens. Sans doute, même à ses jours les plus glorieux, le ballet de Cour ne fut jamais en France qu'une ébauche, mais on peut dire, en lui appliquant le mot de La Bruyère, qu'il fut du moins « l'ébauche d'un grand spectacle ».



BALLET DES DÉMONS D'ARMIDE

BALLET

DE

LA DÉLIVRANCE DE RENAUD

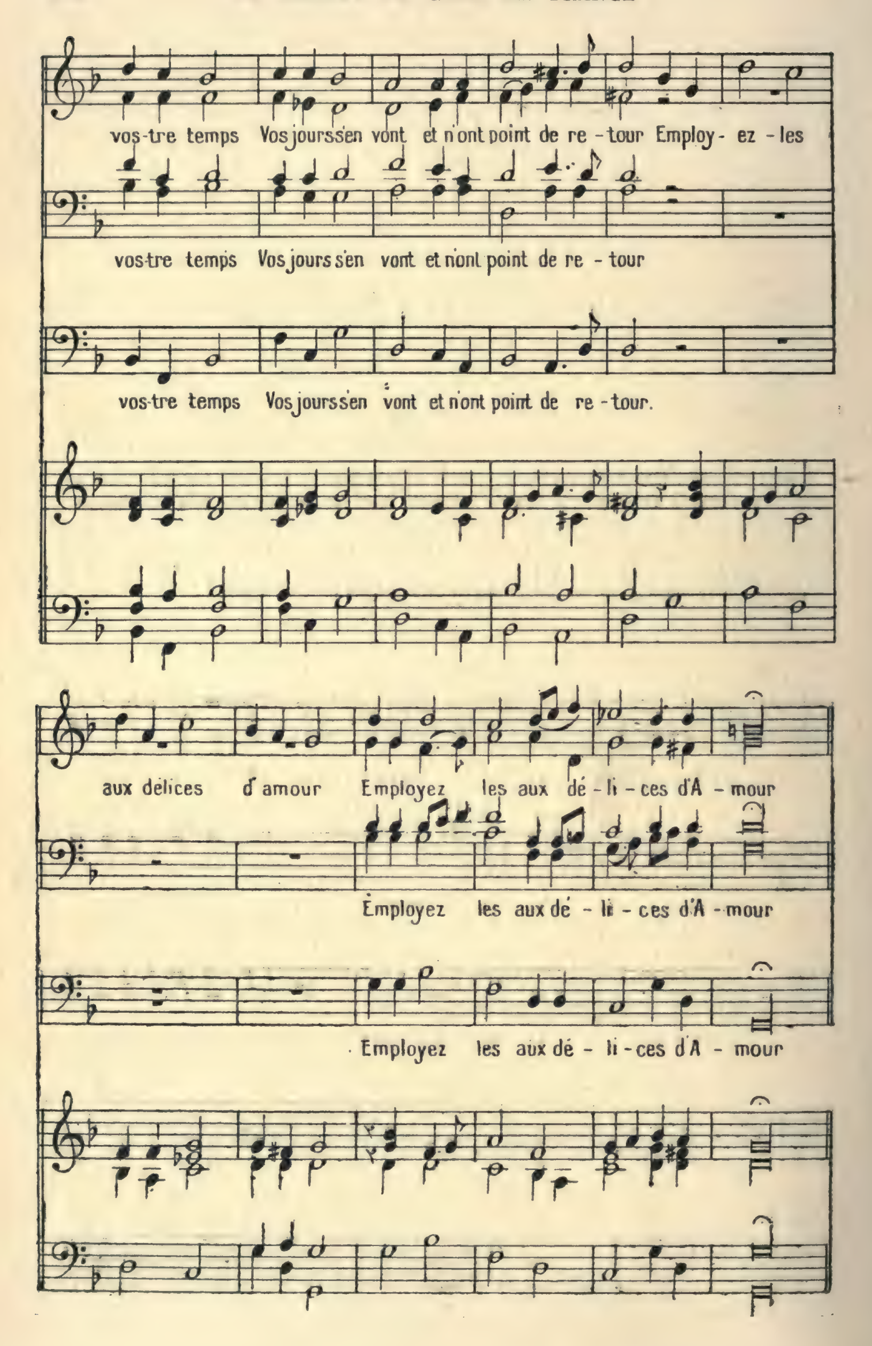
1617

Avertissement. — Nous avons puisé à diverses sources pour cette reconstitution. Le livret imprimé chez Ballard en 1617 : *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIX*ᵉ *jour de janvier M. VI*ᶜ*.XVII, avec les desseins, tant des machines et apparences différentes, que de tous les habits des Masques, à Paris, par Pierre Ballard, imprimeur de la musique du Roy, demeurant rue Saint-Jean-de-Beauvais, à l'enseigne du Mont Parnasse*, nous a fourni le texte des airs à voix seule avec l'accompagnement en tablature de luth et celui des chœurs en parties séparées. Nous avons introduit çà et là quelques variantes mélodiques en nous autorisant de la version donnée par le *II*ᵉ *Livre des Airs de Cour et de différents autheurs.* Il nous a paru intéressant de comparer la partition des chœurs ainsi établie avec l'arrangement qu'en a donné Bataille en son VIIᵉ livre des *Airs mis sur le luth.* Les deux versions ne concordent pas sur tous les points. Néanmoins il nous a semblé que la réduction de Bataille pouvait donner une idée assez juste de la manière dont les chœurs étaient accompagnés dans les ballets sur les instruments à cordes pincées. Enfin nous avons trouvé dans la collection Philidor (tome III) la musique de la plupart des airs de danse notée pour dessus et basse.

BALLET DE LA DÉLIVRANCE DE RENAUD

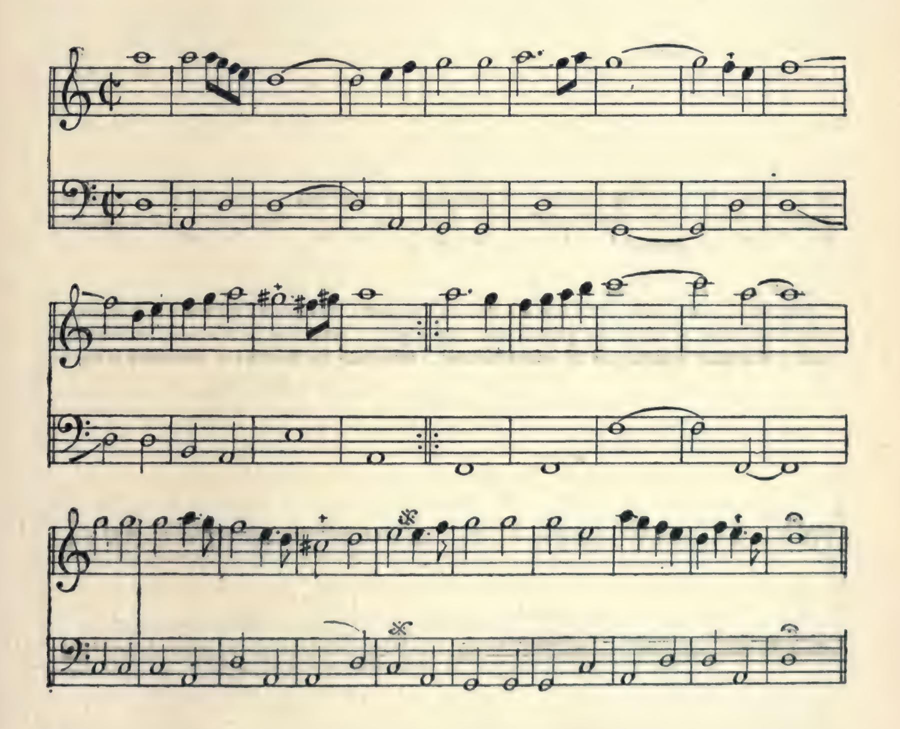
« Rien n'estoit encores paru qu'une grande perspective de palais et paysage recullé... quand on entendit un grand concert de musique, dont les concertans estoyent cachez... il sembloit que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissoit à l'entour de Renault pour l'entretenir en son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines, et de chanter les plaisirs de l'Amour, avec les persuasions contenues en ces vers, (faits et mis en musique par le sieur Guedron, intendant de la musique de sa Majesté.)




vos-tre temps Vos jours s'en vont et n'ont point de re - tour Employ- ez - les
vos-tre temps Vos jours s'en vont et n'ont point de re - tour
vos-tre temps Vos jours s'en vont et n'ont point de re - tour.
aux delices d'amour Employez les aux dé - li - ces d'A - mour
Employez les aux dé - li - ces d'A - mour
Employez les aux dé - li - ces d'A - mour

« *Ceste musique cessant...* » *se perdit la perspective premiere... et parut une montaigne.... Renault (représenté par M. de Luynes...) estoit couché sur l'herbe et sur les fleurs, au dedans d'une grotte enfoncée dans le milieu de cette montaigne : Au-dessus et à l'entour de cette grotte estoit sa Majesté, accompagné de douze Seigneurs, representant autant de Démons laissez par Armide à la garde de son bien aymé, avec charge de luy faire passer le temps en tous les délices imaginables....*

Sa Majesté descendit les degrez d'un petit théâtre eslevé de trois pieds seulement, au son de vingt quatre violons, representant autant d'esprits, logez en une niche séparée... et comme si sa Majesté eust repris Renault d'estre sorty sans son congé (parce que desja il s'estoit avancé dans la salle) elle le ramena jusques au milieu, et dança avec luy jusqu'à ce que Monsieur le chevalier de Vendosme, (representant le Démon des eaux) et Monsieur de Mompoullan (un Esprit de l'air) descendirent de la montaigne pour les venir joindre.... Leur entrée fut ornée de si belles dances, si diverses figures et si follastres actions, qu'ils laisserent à ceux qui les veirent une creance de ne pouvoir rien voir de mieux....

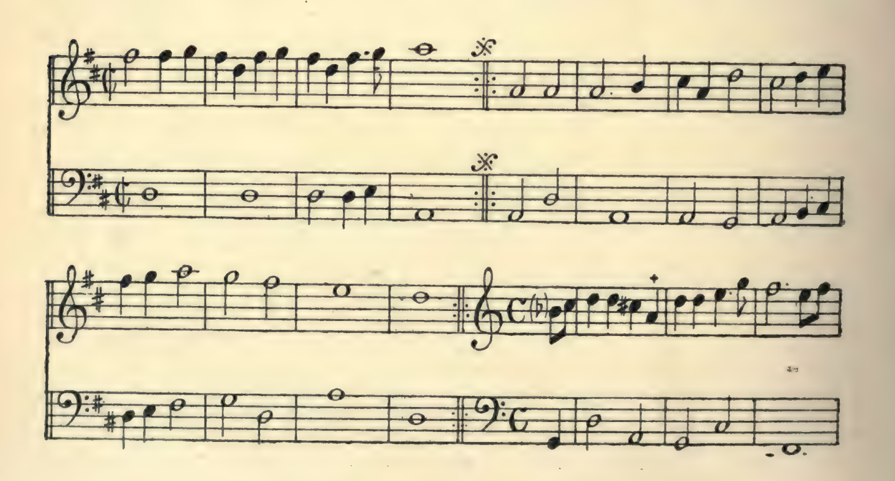


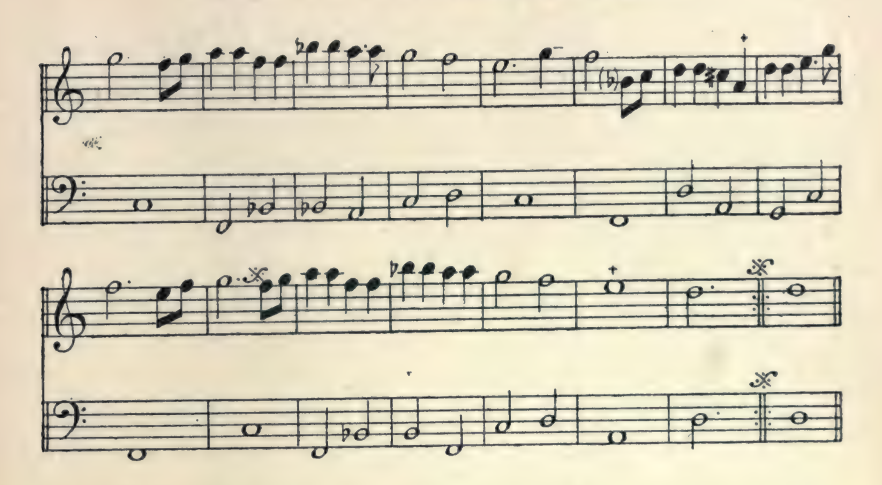
Tandis qu'ils achevoyent leur Ballet, et que desjà Renault, se voulant reposer, s'acheminoit vers sa grotte, Monsieur le comte de la Roche Guyon... et M. le général des Gallères... descendirent de la mesme montaigne.... On douta longtemps s'ils n'avoyent point appris quelque chose des Demons mesmes, et si les hommes pouvoyent avoir autant de promptitude et de conduitte tout ensemble....



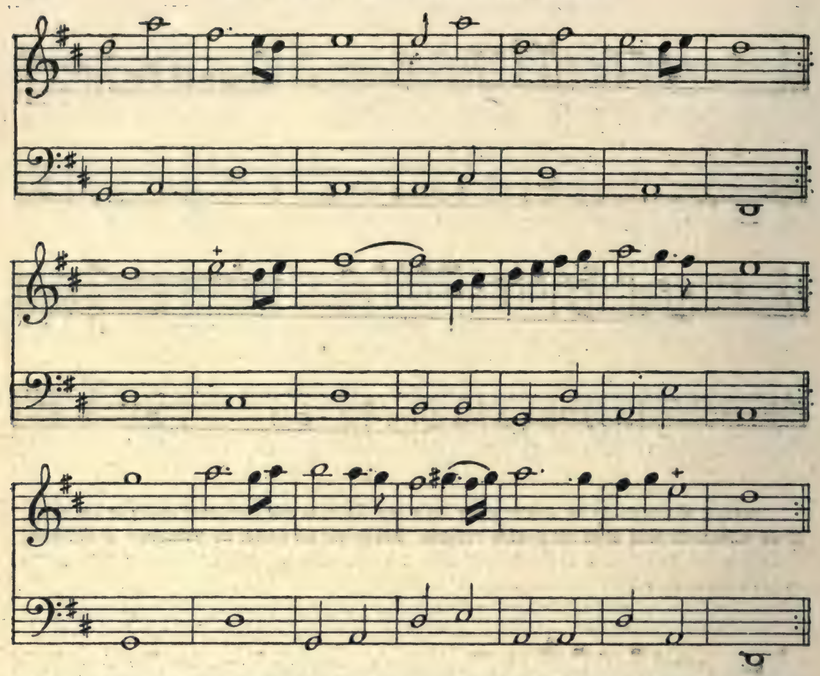
Mais quand ces seconds cesserent de dancer et que Monsieur de Liancourt... Monsieur de Blinville... Monsieur de Challais... et Monsieur de Humieres... descendirent de leur montaigne pour venir chercher Renault qu'ils ne voyoient plus..., l'extraordinaire disposition des personnes, joincte à la bizarre rencontre des habits, avec la difficulté des pas facillement surmontée, firent avoüer à tous que la merveille surpassoit de bien loing la créance qu'ils avoyent eüe de leur perfection....

Encores la bonne fortune de l'assemblée ne s'arrestat elle pas au plaisir que leur donna cette troisiesme entrée ; une quatriesme... la suyvit... Monsienr le marquis de Courtanvault.., Monsieur le comte de la Rochefoucaut... Monsieur de Brantes et Monsieur le baron de Palluau furent les quatres qui sortirent les derniers de la montaigne....





... Renault ressortit de sa grotte avec tous les Demons qui l'avoyent cherché ou suivy, et se joignands tous avec les quatre restans, dancerent un Ballet de quatorze, si différent des premiers en nombre et en beauté qu'il eut tout seul les aplaudissemens qu'avoyent eu tous les autres....



Tous les Demons s'evanouïrent et lors se commença la délivrance de Renault : car deux cavalliers... l'un portant une baguette et l'autre une carte avec un escu argenté... entrerent... et dancerent quelque temps sous un air de trompette... Ces chevalliers (n'ayant autre but que la délivrance de Renault)... se retournerent vers la grotte premiere où cet héros avoit paru. Armide... leur fit voir à l'abbort le premier effect de ses charmes : car ceste montaigne se tourna d'elle mesme... tout changea d'un instant et en leur place parurent... de beaux jardinages... et dans ces jardins trois grandes fonteynes rustiques....

La nouveauté de cet aspec arresta quelque temps les cavalliers : mais se resouvenant des advis qu'on leur avoit donnez, ils se servirent de leur baguette pour destruire ces magiques puissances d'Armide. Au premier coup que ses fonteynes en reçeurent... l'eau cessa mesme de couller.... Un nouveau charme encore leur donna nouvel estonnement, car une Nymphe eschevellée et toute nüe sortit du bassin de la fonteyne du milieu et... chanta ces vers faits par Bordier....





DIALOGUE ENTRE UN MAGE ET LES SOLDATS



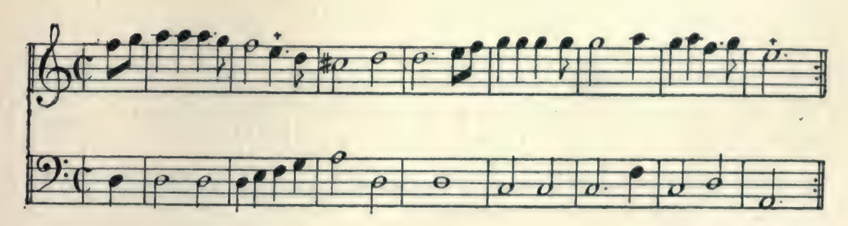
Laissez Renault loing des armées,
Qui sont dans les champs Idumées;
Il doit, jeune qu'il est, donner à son desir
Moins de gloire et plus de plaisir.

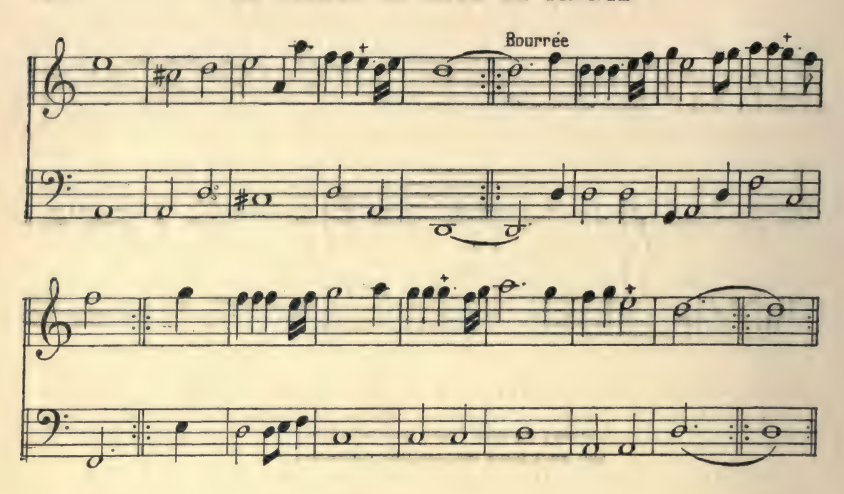
Amour, dont son cœur est le temple,
L'empesche de suivre l'exemple
De ces foibles esprits qui rendent leur bonheur
Subject aux lois du poinct d'honneur.

Il doit plustost faire la guerre
Sous Amour qui peuple la terre,
Que de perdre la fleur de ses jours les plus beaux,
Sous Mars qui peuple les tombeaux.

D'autres que ces cavalliers eussent esté arrestez par la douceur de la voix ou la beauté de la Nimphe : mais leurs oreilles et les veues estoyent bouchées... ils la forcèrent de se replonger en l'eau....

Aussitost parurent six differens Monstres... deux desquels avoyent la teste, les ayles et les pieds de hiboux, avec le reste du corps couvert d'un habit de jurisconsulte... deux autres avoyent la teste, les bras et les jambes de chien, le reste du corps rapportant à un païsan ; et les deux derniers ayant teste, bras et jambes de singe, representoyent une fille de chambre, jeune et parée selon l'usage present. Ces monstres... attaquerent les deux cavalliers... et eux leur resistant par les armes..., leur contraste donna lieu à un Ballet de bouffonnerie et de gravité entremeslée....





... Les Monstres s'enfuyrent, tandis que Renault, transporté d'ayse, en la possession de son Armide, estoit couché sur les fleurs que l'eau de ses fonteynes arrosoit en tombant, et chantoit ces vers faits par Durand ;

Bataille

Dé-i-tez qui li-bres d'ennuis N'avez rien de su-jet aux maux de nos

-tre vi-e content de l'es-tat où je-suis, je ne vous por



Les Cavalliers, plains d'ayse et d'ardeur en la rencontre de ce qu'ils cherchoyent, s'arresterent tout court à l'entrée de ce jardin, et faisant voir Renault a luy-mesme dans l'escu de cristal qu'ils avoyent apporté, l'emmenerent hors de ce lieu enchanté....

Armide accourt esplorée sur les lieux que Renault a laissez, elle voit ses fonteynes taries, ses Nymphes muettes, ses monstres chassez, et bref tout son jardin changé de ce qu'il estoit auparavant...

Le dépit luy fait appeler ses Demons par des conjurations toutes nouvelles : mais il sembla que ces malicieux ministres... prissent plaisir à se mocquer de son inquiétude... Trois en forme d'escrevisse, deux en tortues et deux en limassons... sortirent de dessous des antres obscurs...

L'enchanteresse dépitée de voir ses Demons sous ces formes moqueuses... chanta ces vers faits par Bordier





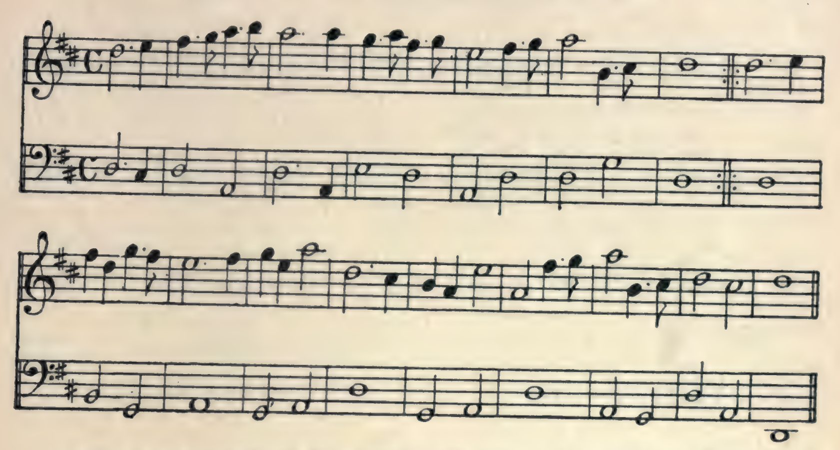
Espritz les plus trompeurs de l'infernale bande,
C'est un faire le faut,
Parlez, Demons, Armide vous demande
Qu'est devenu Renault ?

A l'avril de ses ans quel accident funeste,
Seroit-il arrivé,
Ou Jupiter, en la maison céleste
L'auroit-il enlevé ?

Non, non, l'amour du change où l'humaine malice
Se laisse aller souvent,
Fait qu'à mon dam son cœur plein d'artifice
A mis la voile au vent.

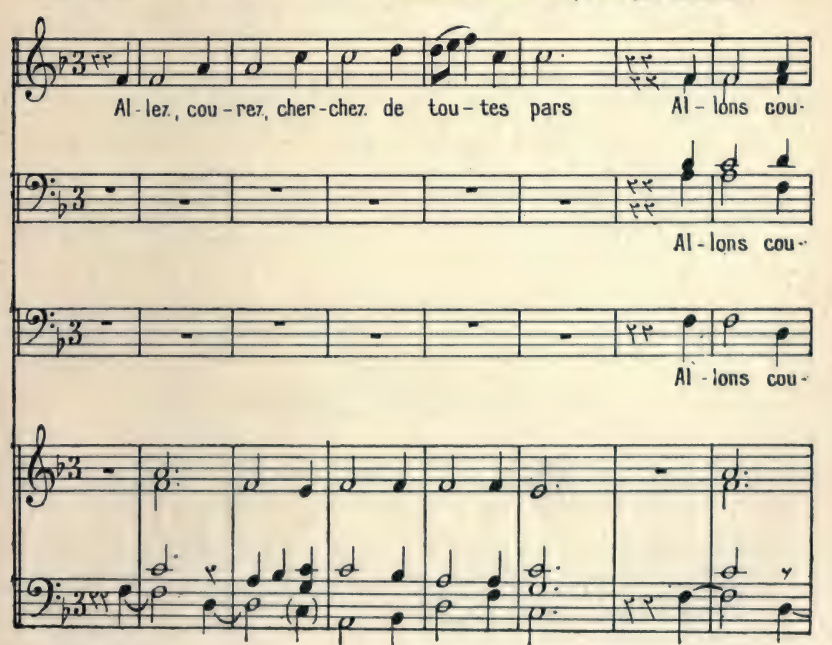
Quoy donc ? ny la beauté, ny les faveurs d'Armide
(O cruel souvenir !)
Ny les sermens de son âme perfide,
Ne l'ont sçeu retenir !

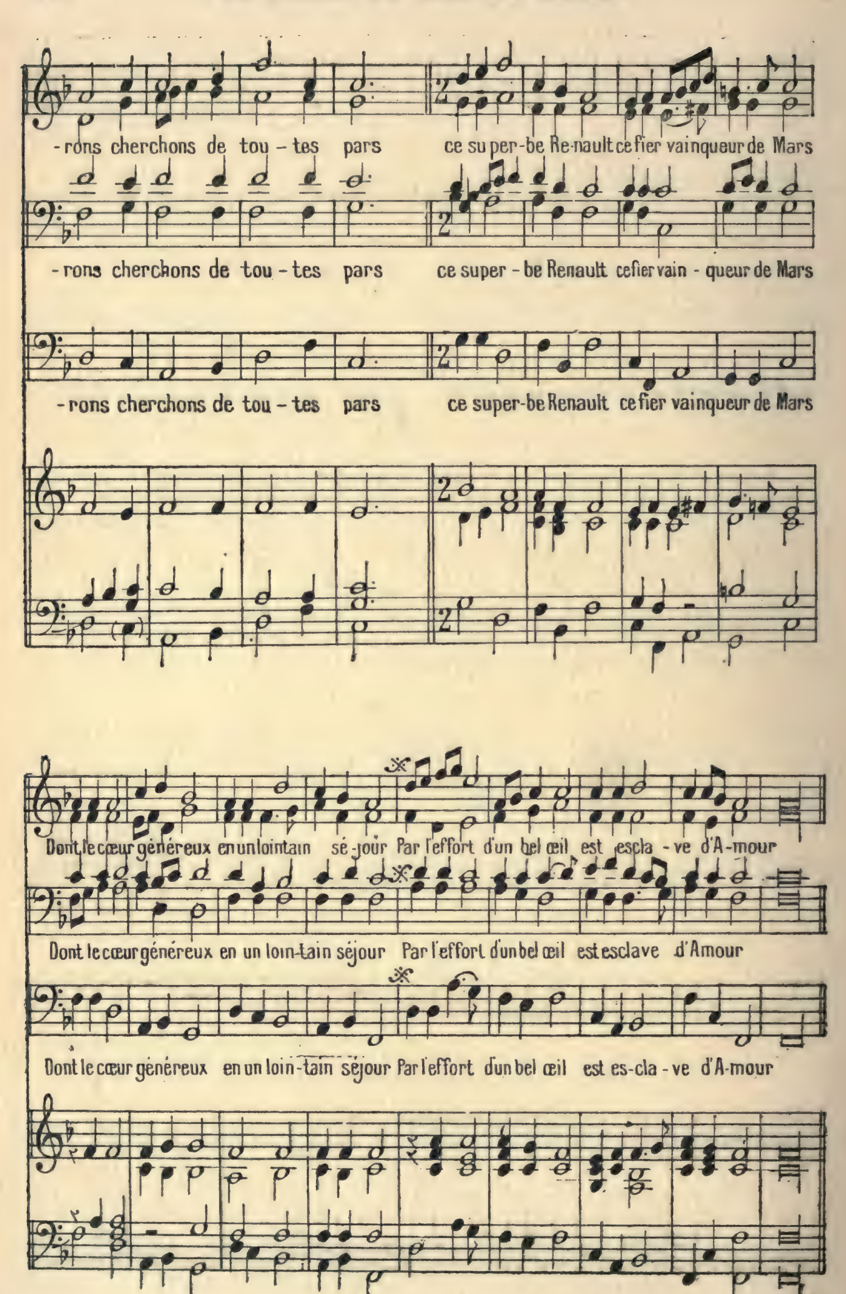
A la fin de ces vers, les Demons sortirent de leurs coques et parurent en forme de vieilles... bottées et esperonnées, et se peut dire que (jusques icy) rien ne s'est veu de si bizarre et si plaisant que ce ballet. Marais estoit celuy qui représentoit Armide en ses furies et ses chants, et Belleville (qui généralement avoit fait tous les airs et toutes les dances du ballet) estoit encore le particulier conducteur de tous les Demons invoquez.



... Armide se fit emporter par ses Demons... tout trembla et changea tout ensemble, au transport de cette sorcière et... tous les ballets d'entrée finirent en ce changement.

Après un moment de relasche.... entra dans la salle un petit bois... dans lequel chantoyent seize personnes vestües en cavalliers antiques... Le bois et les hommes sembloyent estre esmeus par la puissance d'un hermite, représenté par Le Bailly... et cet hermite tenoit la place du vieil Pierre, par la sçience duquel Renault fut délivré de sa prison. Les autres cavalliers representoyent les soldats de l'armée de Godefroy, qui, impatiens de l'eslongnement de Renault, le cherchoyent en chantant ces vers, faits par Guedron :




-rons cherchons de tou-tes pars ce su per-be Re-nault ce fier vainqueur de Mars
-rons cherchons de tou-tes pars ce super-be Renault ce fier vain-queur de Mars
-rons cherchons de tou-tes pars ce super-be Renault ce fier vainqueur de Mars
Dont le cœur généreux en un lointain sé-jour Par l'effort d'un bel œil est escla-ve d'A-mour
Dont le cœur généreux en un loin-tain séjour Par l'effort d'un bel œil est esclave d'Amour
Dont le cœur généreux en un loin-tain séjour Par l'effort d'un bel œil est es-cla-ve d'A-mour

Après ces vérs l'hermite commencoit ce dialogue, en les avertissant du retour de Renault.



Le Mage : *Il a banny de sa memoire*
L'object du monde le plus beau.

Les Soldats : *Un noble cœur sauve sa gloire,*
Et met ses plaisirs au tombeau.

Et ce dialogue fini se faisoit une grande Musique du concert du sieur Guedron, et de l'autre qui premierement s'estoit fait admirer sous la conduitte du sieur Mauduit... Chacun avoua que l'Europe n'a jamais rien ouy de si ravissant et le nombre de quatre vingt douze voix et de plus de quarente cinq instrumens estant joincts ensemble, faisoit un si doux bruict qu'il ne sembloit pas revenir au quart de ce dont il estoit composé. Les vers qui suyvent, faits et mis en air par Guedron furent ceux qu'ils chantèrent ensemble.

En — fin le ciel a re — ti — ré ce Renault qu'Amour a — voit

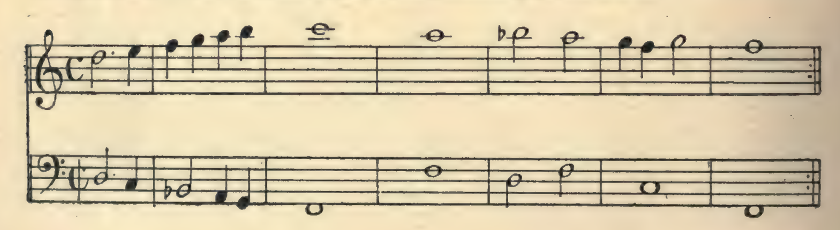
En — fin le ciel 'a — re — ti — ré ce Renault qu'Amour a — voit

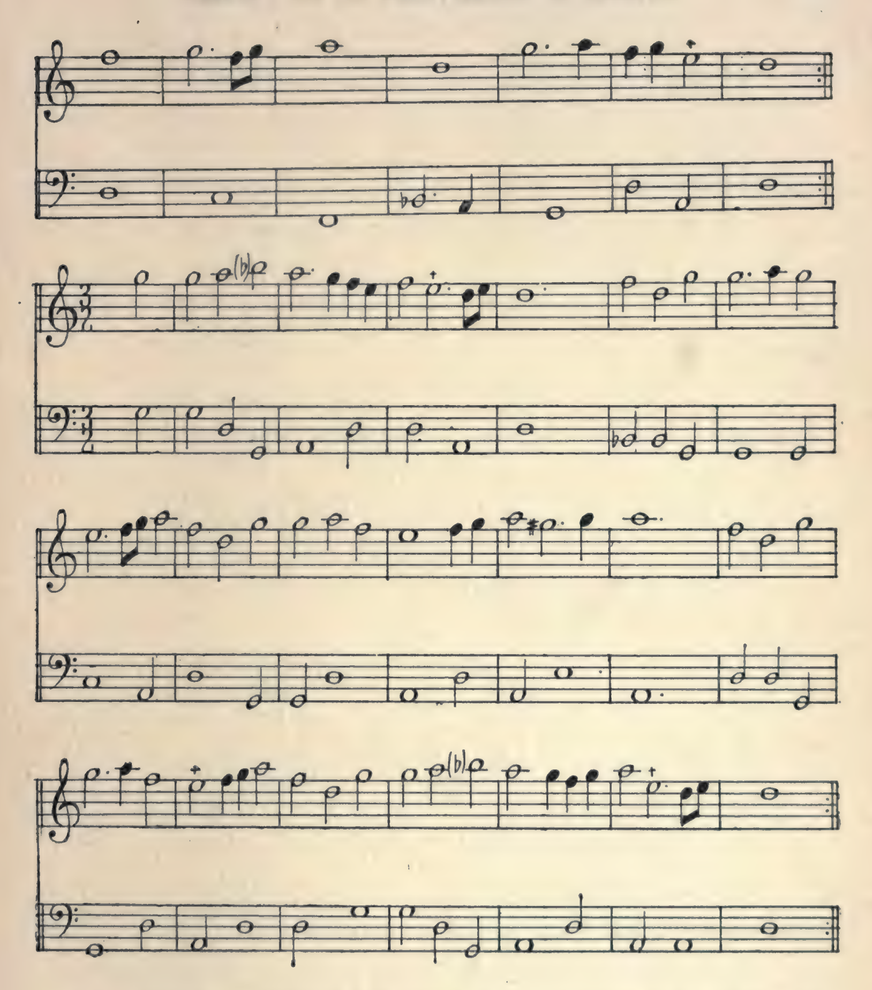
at-ti — ré — ré Ce tyran n'est plus son vainqueur ses feux ne brulent son cœur cœur

at-ti — ré — ré Ce ty-ran n'est plus son vainqueur ses feux ne brulent son cœur cœur

Tout se changea de soy-mesme à mesure que ce petit bois se retira... la face du milieu (**du théâtre**) *où Godefroy et les chefs de son armée estoyent assemblez pour se rejouïr de l'heureux retour de Renaut, atira tant d'yeux à soy, qu'il n'en resta plus pour les trophées.... Le Roy, comme un autre Godefroy, estoit sur un trosne dans ce pavillon de toille d'or, regardant au dessous de luy les mesmes seigneurs de sa cour qui l'avoyent accompagné en la représentation des Demons.*

... le Roy donna le signal, chascun descendit pour luy faire place, et tandis qu'il s'avança sur le devant du théatre, les violons jouèrent le Grand Ballet.





Ce grand ballet fut dancé avec tant d'ordre et de disposition qu'aucun autre devant luy ne se peut vanter de la mesme beauté.... Ainsi le Ballet se finit et fit passer une nuit plus délicieuse que la plus belle journée du Printemps....

BIBLIOGRAPHIE

AVERTISSEMENT

Les ouvrages de musique pratique ne figurent pas dans cette bibliographie. On en trouvera la description au cours des chapitres. Il en va de même des livrets de ballets, dont l'index alphabétique permettra de retrouver rapidement la description. Exception est faite pour quelques *relations* de ballets dont nous connaissons les auteurs.

Nous nous en sommes tenus à une bibliographie générale n'indiquant que les principaux ouvrages cités au cours de notre étude.

Actes de François Ier (Catalogue des); Paris, 1887 et suiv. (10 vol. in-4°).

Ancona (d'). — *Origini del teatro italiano*, 2a ediz. ; Roma Loescher, 1891 ; 2 vol. in-8°.

Aubigné (d'). — *Histoire Universelle ;* Soc. Hist. de France et édit. de 1626, Amsterdam ;

Mémoires; édit. Lalanne.

Augé-Chiquet. — *La Vie, les idées et l'œuvre de Jean-Antoine de Baïf;* Paris, 1909, in-8°.

Auton (Jean d'). — *Chroniques de Louis XII;* Soc. Hist. de France. Paris, 1899, 4 vol. in-8°.

Baif. — *Œuvres;* édition Marty-Laveaux. Paris 1881-1890 (5 vol.).

Bapst (Germain). — *Essai sur l'histoire du théâtre*. La mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène ; Paris, 1883, in-4°.

Bassompierre. — *Journal de ma vie*. Soc. Hist. de France, 4 vol. in-8°.

Beauchamps (de). — *Recherches sur les théâtres de France;* Paris MDCCXXXV. Edition in-4°, 3 livres en un volume ; édition in-8° en 3 volumes.

Beaujoyeulx. — *Balet comique de la Royne fait aux noces de M. le duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont sa sœur;* Paris, Ballard, 1582, in-4°.

Benserade. — *Œuvres;* Paris, de Sercy, 1698, 2 vol..

Bonnet. — *Histoire générale de la danse;* Paris, 1723, in-8°.

Boissart (Robert). — *Mascarades recueillies et mises en taille-douce*, 1597.

Bouchet (Guillaume). — Les Serées. 1615, in-8°.

Brantôme. — *Œuvres complètes :* édit. Lalanne, Soc. Hist. de France, 11 vol. in-8°.

Brenet (Michel). — *Notes sur l'histoire du luth en France*. Turin Bocca, édit, in-8°.

Musiciens de la Vieille France ; Paris, Alcan, 1912, in-12.

Les concerts en France sous l'ancien régime ; Paris, 1900, in-12.

Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais ; Paris, 1910, in-8°.

Brienne (Loménie de). — *Mémoires* ; édit. Barrière, 1828, in-8°.

Caroso (Fabritio). — *Nobiltà di Dame* ; In Venetia MDC, in-4°.

Catalogue de la Bibliothèque de F.-J. Fétis ; Bruxelles, 1877, in-8°.

Celler. — *Les décors, les costumes et la mise en scène au* XVIIe *siècle* ; Paris, 1869, in-12.

Champion (Pierre). — *Vie de Charles d'Orléans* ; Paris, Champion, 1911, in-8°.

Charles d'Orléans. — *Poésies ;* édit. Charles d'Héricault, 2 vol..

Christine de Pisan. — *Le livre des faitz du sage roy Charles ;* édition Buchon.

Le Dit de la Rose (Poésies), édition Roy.

Cimber et Danjou. — *Comptes des dépenses de Henri III ; Archives curieuses de l'histoire de France* ; 1re série, X, 427 et suiv.

Cohen. — *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge.* — Paris, Champion, 1906, in-12.

Colletet (Guillaume). — *Le Grand Ballet des Effets de la nature ;* Paris 1636. *Préface.*

Deloche. — *La maison du cardinal de Richelieu* ; Paris, Champion, 1911, in-8°.

Durand. — *Discours au vray du Ballet dansé par le Roy, le dimanche XXIXe jour de janvier MVIc XVII...* Paris, Ballard, 1617, in-4°.

Du Tilliot. — *Mémoire pour servir à l'histoire de la fête des foux ;* Lausanne, 1751, in-12.

Ecorcheville. — *Vingt suites d'orchestre du* XVIIe *siècle français,* Paris, 1906, in-4°.

Eitner. — *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon ;* Leipzig, 1900, 10 vol. in-8°.

Escouchy (Mathieu d'). — *Chronique* Soc. Hist. de France, 3 vol..

Evelyn (John). — *Memoirs ;* London, 1827, in-8°.

Fétis. — *Biographie Universelle des Musiciens,* Paris, 1868, 8 vol..

Fournel (Victor). — *Les Contemporains de Molière ;* Paris, 1875, 3 vol. in-8°.

Froissard. — *Chroniques ;* édit. Buchon, Paris, 1846, 3 vol.

La Gazette, 1631-1650.

Godefroy. — *Dictionnaire de l'Ancienne langue française ;* Paris, 1880.

Gramont (de). — *Relation du Grand ballet du Roy, sur l'adventure de Tancréde en la forest enchantée ;* Paris, Jean Sara, 1619, in-8°.

Discours du Ballet de la Reyne tiré de la fable de Psyché, Paris, 1619, in-8°.

Grove. — *Dictionnary of music and musicians :* London, 1900 (5 vol. in-8°.

Heroard (Jean). — *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII ;* Paris, 1868, 2 vol. in-8°.

Jacquot. — *La musique en Lorraine,* Paris, 1882, in-8°.

Jal. — *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire ;* Paris, 1867, in-4°.

Journal d'un bourgeois de Paris sous François Ier Soc. Hist. de France, Paris, 1854, in-8°.

Laborde (de). — *Les Ducs de Bourgogne ;* Paris 1849-1852, 3 vol. in-8°.

Comptes des bâtiments du Roi ; Paris, 1878-1880, 2 vol. in-8°,.

Lacroix. — *Ballets et mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV ;* Genève, Gay, 1868, 6 vol. pet. in-12 (tiré à 100 exemplaires).

Bibliothèque dramatique de Monsieur de Soleinne ; Paris, 1843 6 vol. in-8°.

La Laurencie. — *Les pastorales en musique au XVII[e] siècle en France avant Lully et leur influence sur l'opéra.* — Report of the fourth Congress of the I. M. S., London, Novello, 1912.

La Marche (Olivier de). — *Mémoires*; Edit. de la Société d'histoire de France, Paris, 1883, 4 vol. in-8°.

Lanson. — *Etudes sur les origines de la Tragédie classique en Frauce.* Revue d'histoire littéraire de la France, 1903.

La Vallière. — *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques;* Paris, MDCCLX, in-8°.

Malherbe. — *Œuvres complètes*, édition Lalanne, Paris, 1862 (5 vol. in-8°).

Marolles (Michel de). — *Mémoires*; Amsterdam, MDCCLX, 3 vol. pet. in-8°.

Marsan. — *La Pastorale dramatique;* Paris, 1905, in-8°.

Martial d'Auvergne. — (*Arresta Amorum*). — Sensuit les cinquante et ung et le cinquante deuxième arretz donnez au grand Conseil d'amour avec les *Ordonnances sur le faict des masques.*

Masson (Paul-Marie). — *L'humanisme musical en France au* xvi[e] *siècle.* Mercure Musical, 1907.

Mémoires de l'estat de France sous Charles Neuviesme. A Meidelbourg, MDLXXVIII.

Ménestrier. — *Des représentations en musique;* Paris, René Guignard, MDCLXXXI.

Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre, 1682, pet. in-8°.

Mercure françois (*Le*). — Paris, 1605 et années suivantes.

Mersenne. — *Harmonie Universelle;* Paris, 1636, in-f°.

Quaestiones celeberrimæ in Genesim; Lutetiae, Cramoysy, 1623, in-f°.

Mistère du Vieil Testament; édit. James de Rothschild (et Émile Picot), Paris, 1882, 8°, (T. IV).

Monet (Philibert). — *Inventaire des deux langues françoise et latine*, Lyon, 1635, in-4°.

Negri (Cesare). — *Le Gratie d'amore;* Milano, 1602, in-4°.

Nuove inventioni di balli, Milano, 1604, in-4°.

Picot (Émile). — *Catalogue de la bibliothèque James de Rothschild;* 4 vol. in-8°

Prunières (Henry). — *L'opéra italien en France avaut Lulli*, Paris, Champion, 1913, in-8°.

Lully; Paris, Laurens, 1910, in-8°.

La musique de la Chambre et de l'Écurie sous François I[er] et Henri II; Année musicale 1911, Paris, 1912, in-8°.

Notes sur les origines de l'Ouverture Française; Sammelbände der Int. Musikgesellschaft, 12 Jahrg. IV Heft.

Jean de Cambefort; Année musicale 1912, Paris, Alcan, 1913, in-8°,

Pure (Michel de). — *Idée des spectacles anciens et nouveaux;* Paris, MDCLVIII, in-12.

Quittard (Henry). — *La première comédie française en musique;* S. I. M., 1909.

Recueil et discours du voyage du Roy Charles IX... ès années 1564 à 1565.

Reyher (Paul). — *Les masques anglais;* Paris, 1909, gr. in-8°.

Rigal (Eugène). — *Le théâtre français avant la période classique;* Paris, 1901, in-12.

De Jodelle à Molière; Paris, 1911, in-12.

Rolland (Romain). — *L'opéra avant l'opéra;* Musiciens d'autrefois, Paris, Hachette, in-12.

Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti; Paris, 1895, in-8°.

Ronsard. — *Œuvres*; édition Marty-Laveaux.

Sabbattini. — *Pratica di fabricar scene e machine ne'teatri*; Ravenna, 1638, in-4°.

Saint-Denis (le religieux de). — *Chronique du règne de Charles VI.* Documents inédits sur l'Histoire de France, 6 vol. in-8°.

Saint-Hubert (de). — *La manière de composer et faire réussir les ballets*; Paris, François Targa, MDCXLI, in-8°.

Sauval. — *Histoire des Antiquités de la Ville de Paris*; Paris, 1724 (t. II).

Savaron (Jean). — *Traité contre les Masques*; Paris, Chevalier, 1608, in-12°.

Solerti. — *Gli Albori del Melodramma*, Milano, s. d., 3 vol. in-4°.

Ferrara e la Corte Estense nella seconda meta del secolo decimosetto; 1900.

Le origini del melodramma; Turin, 1903, in-8°.

Vita di Torquato Tasso. Torino, Lœscher, 1899 (3 vol. in-8°).

Musica, ballo e dramatica alla corte mediceu dal 1600 al 1637, Firenze, 1905, in-8°.

Sorel (Charles). — *La vraye histoire comique de Francion*, Paris, 1623. (Nous citons d'après l'édition de Rouen, 1673.)

Tallemant des Réaux. — *Historiettes*; publ. par Monmerqué, 3e édit. Garnier, 10 vol. in-12.

Thoinot-Arbeau. — *Orchésographie*, édit. Laure Fonta, Paris, 1888, in-8°.

Tutti i Trionfi, carri, mascherate o canti carnascialeschi andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de Medici; 1750, 2 vol. in-8°.

Viollet-le-Duc. — *Ancien théâtre français*; collection elzévirienne.

INDEX[1]

1. Les chiffres gras indiquent les passages les plus importants pour la biographie des personnages ou l'analyse des œuvres.

V

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LES ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS DU BALLET

CHAPITRE II

L'INVENTION DU BALLET DE COUR

CHAPITRE III

ÉVOLUTION DU BALLET DE COUR

CHAPITRE IV

LE BALLET A LA SCÈNE

CHAPITRE V

LA POÉSIE ET LA MUSIQUE DANS LES BALLETS DE COUR

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY, PAUL HÉRISSEY, SUCC^r^

Vu :
le 7 juillet 1913
Le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
A. Croiset.

Vu
et permis d'imprimer :
Le vice recteur
de l'Académie de Paris,
L. Liard.